

三富朽葉論 下

勝野良一

三、第二詩集 營み

三富朽葉の二十歳から二十一歳にかけての一年間は過充なばかり豊饒な時間であり、前章で見たように「自然と印象」を舞台に『第一詩集』の大部分の作品が生まれた時期であつたが、その間一九一〇年（明治四十三年）四月、盟友白石武志の死に見舞われている。三年後に「僕はだんだん白石の死を傷む思ひに胸を締められる。」⁽¹⁾と書くように、この死のもたらした痛みから彼は終生癒えることはないだろう。朽葉、篤夫、武志の美しい三角形が崩れたのである。翌年七月、早稲田大学英文科を卒えた朽葉は、十二月二十五日付けの増田篤夫への手紙に「僕は来年から詩を盛んに書く。『ザンボア』の二月號へ出すつもりで今書いてる。」としたため、さらに「僕は GOD を唱ふ詩を書く。僕の詩に涙を認めない者には僕の詩は解らない、といふものを書くのだ。」と続けている。この予告どおり翌一九一一年、朽葉没後増田篤夫によって『第二詩集 營み』に収められることになる『CANTIQUE』『仇花』『現在』の三篇が『朱樂』に発表され、就中

富山大学教養部紀要（人文・社会科学篇）二四（一）一五三—二〇〇・一九九一

冒頭の『CANTIQUE』はまさしく「GOD を唱ふ詩」であつた。

I

わが心の上に碧い瞳の夜が擴がる、
わが足下の敷石には唯一の花もない。

（神よ御恵を給へ、
^{あしもと}
^{かみ みめぐみ}

わが祈る神よ、もし神あらば。）

優しい胸を我は持ちながら

わが足下の敷石には唯一つの花もない。

わが感覺の上に暗い大風が吹き渡る、

虚空はわが凍えた手に霜を置く。

（神よ御恵を給へ、

わが祈る神よ、もし神あらば。）

楽しい思ひを我は持ちながら

虚空はわが凍えた手に霜を置く。

わが祈る神よ、もし神あらば、

わが杯に酒を給へ、

わが唇に笑ひを給へ、

神よ御恵を給へ。

神よ御恵を給へ、

わが冬に火を給へ、

わが祕密に燈明を給へ、

わが祈る神よ、もし神あらば。

II

おお白い希望と、紅い喜びと、百合の花と…

おおわが咽び泣きと、絶望の怖れと、苦い毒と…

(神よ、わが心の病に憐み給へ！)

幽妙な白旗^{しろはた}を掲げる空よ、

わが胸の碧壁^{あをかべ}は夢魔を描く。

わが思ひ、わが黄熱の小川を照す

永久の戦慄と永久の太陽よ。

いつしか月の光りは野の印度更紗に斑をば置く

いつしかわが唇は焦色^{こけいろ}の狂氣を摘み取る。

いつしかわが眼は黒く凍てついて

聾啞學校の沈黙の窓を見つめる。

いつしか冬となる魂^{たましひ}よ、

(神よわが心の病に憐みを給へ！)

(幻の力をも動かす神よ(神あらば)

燃^もけた眼にも星座を鏤める神よ、

雪と灰の中にも生を造る神よ…)

おお白い希望と、紅い喜びと…

おお咽び泣きと絶望の怖れと…

(わが肉に休息^{やすみ}を給へ、

わが生に覺醒^{めざめ}を給へ、

おお神よ、わが十二月！)

—CANTIQUE—

周知のように日夏耿之介の名著『明治大正詩史』は今井白楊と三富朽葉とに二頁を割き、とくに朽葉に関しては『序曲』と「CANTIQUE」のそれぞれ一聯を引いて次のようなコメントを掲げている。

朽葉は、白楊よりも、詩感に卓れて、且つ詩の本質にも相當に理解を有し、佛文學を専攻して、「フランス文壇の現在」（大正二年「早稲田文學」）の小研究もあった。朽葉は四十二年に自由詩社を結んで、そのパンフレット「自然と印象」はじめ刊行物にその詩を公けにし始めた。初期の作品は感傷と感覺との快活に澄んだ青春の情緒の明るい憂鬱で享樂的なトーンは夕咲や東明より遙かにアク抜けがしてゐたがまだ未成品であつた。四十四年頃から後の作品は漸く詩風とこのひ、言葉の節約を悟り、一家のスタイルが出来初めて、「Cantique」、「序曲」等の佳篇を生じた。

お伽噺の羊毛の雲よりもなほ軽い
病後の笑ひが地の上に迷ふ、

冬は、煤のやうに

臺所を荒らしてゐる、

時は緩く震へ、色彩は曇る。

——（「序曲」）——

の如き一節や、
わが心の上に碧い瞳の夜が擴がる、

三富朽葉論 下

わが足下の敷石には唯一の花もない。

（神よ御恵を給へ、）

わが祈る神よ、もし神あらば。）

優しい胸を我は待ちながら

わが足下の敷石には唯一の花もない。

——（「Cantique」）——

の如き一節を見ると、つひに幼稚の詩境は脱せなかったが、感情の豊富と感覺のあたらしさと空想の力とに於て、當時の新早稲田詩派を通じて朽葉が将来一番多望であるかの如くに思惟せられた。しかも不慮の災殃のため夙く逝つて、その詩はつひに一家のスタイルを確立するに到らなかつた。彼には「生活表」と題する散文詩とフランス譯詩若干篇がある。

（孤高狷介）で鳴り、とかく他人を見下だすという習性を身につけていたこの碩学詩人の論証抜きの高飛車な評語、たとえば「つひに幼稚の詩境は脱せなかつた」などの条りや、おそらく『第一詩集』を指すものと思われる「初期の作品」についてのたぶんに公式的常套的な理解の仕方、さらには象徴詩人朽葉の一つの到達点である『散文詩集生活表』についてただその存在のみを一行足らずの叙述で片付けるなどには同意しがたい箇所を有しながらも、日夏耿之介が三富朽葉に一定の肯定的評価を下したという事実は、この大著のネーム・ヴアリューと相俟つて朽葉の名を詩史に印したわけであり、このことに

関して私たちは『黑衣聖母』の詩人に感謝せねばならないだろう。

さて『CANTIQUE』に接した三富朽葉の読者は『第一詩集』では識ることのなかった生命の息吹きのパセティックな調べを聴き、心洗われる思いをし、悲傷を伴った一種の清涼感を味わうであろう。ここにはもはや『第一詩集』を特徴づけていた幻想の室内風景や濃密な色彩で塗り込められた飾り絵は見られない。たとえば第一章の主調音をなすルフラン「わが祈る神よ、もし神あらば。」にしても、詩人の美意識が紡んだ言葉の綾ではなく、彼の内面の真実の声と解すべきだろう。

第一章前半の二聯では、このルフランを中心にしてそれぞれ呼応する詩句がバランスよく対置されて、まとまりのある一つの詩空間が提示されているが、かかるルフランや対句の多用は『第二詩集 営み』の特徴の一つとも云えるもので、映像に加うるに流麗な音楽性を指向したこの時期の朽葉の姿勢と密接に重なるものである。

しかしながら前二章において日本語詩の用語問題を主テーマとし、三富朽葉を口語象徴詩の先駆的な書き手として評価してきた私たちは、この『CANTIQUE』をはじめ『第二詩集 営み』を占める大部分の作品が基本構造としては口語詩の体裁を採りながらも、一見文語詩と紛えるほどに文語体を多く混在させている事実、あらためて日本語詩の音楽性と表現形式という重い課題に直面していることを知らされる。パセティックな情念の吐露は音楽性に富んだ詩章に委ねるに

ふさわしいものであろうし、その文体としてもすれば文語調、それも五音七音の組合わせに凭れかろうとするのは日本人の宿命的な衝動とすら云えるかもしれない。萩原朔太郎の『郷土望景詩』や『氷島』はその典型的な、ある意味では痛ましい実例であろう。むろん朔太郎の場合は作者納得づくの文字とおりの文語詩であり、『第二詩集 営み』の内包する文語調乃至は文語臭とは性質を異にするが、事は口語自由詩問題が狙上へのぼって以来、日本人の感性と表現手段とをめぐる切実な課題として、ほぼ共通のベースのものと考えてさしつかえないだろう。しかも『冬の唄』『寒を圍む麦の穂よ…』『雨の唄』『日曜日』など秀作揃いの『第二詩集 営み』のなかでもとくに佳品と見られる諸篇にこの傾向が顕著に認められるのである。たとえば――

日は旋る、日は旋る、
時の梭、日は旋る、
大空の黄金の織師。

――冬の唄――

密かに建てし夢の寨は物古りて
眠りの唄は、お季節、野に鳴りひびく、
飽く日を知らず今日もまた、
くるほしく、わが戀の火の鳥は
焰の潮に漂へる！

となると、もはや人見東明の云う「我々が日常使用している生きた言葉」からは程遠く『海潮音』以来のおなじみのきらびやかな雅語の世界にはかならないだろう。

ここにおいて私たちは『第二詩集 營み』の作品論的検討に入る前に、用語問題に関して近代日本語詩の抱える課題、言語を詩語としてのレベルで眺めるときに浮かびあがってくる文法構造以前の文語・口語の意義という課題の前にしばらく立ち止まらねばならない。これについては中村稔に次のような問題提起がある。

短歌や俳句の世界で文語が依然として確乎たる表現形式であるのに、何故現代詩においては、口語詩が成立しえたのか。その解答はおそらく、現代詩とは何かを問うことからしか求めようがない。しかも、わが国において『口語』詩とはいっても、これは小説とか、批評とかいった表現形式をふくめた文学一般につうじることであるが、じつはあらたな文章語なのであって、話し言語ではない。このことは、欧米の言語表現と比べて、はつきり異っている特徴である。そういう意味で、文語といい口語といっても、同じ文章語の枠の中でのちがいにすぎない。それでも、文語詩から口語詩への移行には、伝統からの自覚的な断絶があるが、その断絶がいったいどういう意味をもっているか。

(三)

中村稔によれば、文学の場では文語たると口語たるとを問わず基本的には同質の文章語であり、さらに敷衍すれば近代日本語そのものが文章口語と日常口語との二重構造のもとに展開してきており、詩は云うまでもなくすべての文学作品はかかる文章語によって書かれていて、文語即文章語、口語即日常語という図式は成立せず、したがって近代日本文学就中詩において言文一致の理念はついに実現されなかった、ということになるだろう。

しかし古今東西を通じて、およそ文筆家が表現手段としての言語に対処するとき、彼の内部で働く芸術意識はおのずと文体の彫琢を指向するだろうし、そこから出てくる言語が日常の生活言語とは異質な相を呈するのは当然だろう。そもそもこの種の観念論的見地から眺めれば「言文一致」なるものは存在し得ないのではないか。むしろ「文語詩から口語詩への移行には、伝統からの自覚的な断絶がある」との条りに注目し、これを手がかりに口語自由詩における用語問題をいましばらく追ってみたいと思う。

その膨大なエッセイの多くを詩の音楽性の称揚と日本語の非韻律性に充てた萩原朔太郎は『詩論Ⅰ』で次のように述べている。

文章語といふものは、ずっとその始にあつては、やはり當時の日常口語から出發し、長い時日の間に、文學上——特に詩や詩的文章——の表現上で、日本語の音律的缺陷を救ふべく、助辭や動詞の用法を變へ、語尾等に強い彈力感をあたへるべく、必要から自然に創

られて来たものである。(したがって文章語は、口語に比して強い音律要素をもつてゐる。)日本語が、その殆ど絶望的な非韻文的言語であるにかかはらず、古来の和歌等に於ける文學表現の上に於て、貧弱ながら多少の音律魅力を特色したのは、實にこの文章語のためであつて、もしこの特殊な藝術言語が無かつたならば、日本には昔から一篇の詩歌も有り得なかつたのだ。日本人が文章語を發明したのは、不具者がその義足を案出する如く、必要止むを得ない爲であつた。

それ故本来言つて、詩の言文一致といふことは有り得ないので、我々の絶望的な日本語では、せめて文章語によらない限り音律感のある詩文は書き得ないのである。然るに最近の詩壇は、大膽にもこの唯一の「義足」たる文章語を捨ててしまひ、全然藝術的に洗練されてゐない粗野の實用語を、その没音律なる原質のまま採用した。これあだかも、不具者が足なくして歩み、義足を捨て人並に、外國人の言文一致を真似ようとするものである。(四)

見られるように朔太郎にあつては「文章語」とは文語、「實用語」とは口語の謂として捉えられている。そのうえ彼は「文章語を使用する限り、我々の中の最も天分のない詩人であつても、他の口語詩の作家に比して、すくなくとも音律上では著るしい効果を勝ち得る」と書き、さらに次のような結論へと向かうのである。

しかしながら文章語は、本来今日の藝術語ではなく、開國以前の日本に於て發展した、古い傳統の遺物である。故に今日の時代に於て、僕等の新しい時代的情操を盛るためには、多くの場合に不満足で、感覺の新鮮な香氣がなく、舊日本の古色蒼然たる感をあたへる。我々の時代の詩人は、どうしても文章語から離別して、別の新しい表現にむかつて行かねばならぬ。そしてこの新しい國語の道こそ、我々の詩人が現に開拓しようとして、無益に多くの傷ましい犠牲を拂ひ、明治以来の繰返された失敗と絶望にかかはらず、今日尚熱心に試験してゐるところの道であつて、今日の自由詩壇が目ざしてゐる唯一の目標である。(五)

この文章の背景には、『月に吠える』や『青猫』において主として「粗野の實用語」たる口語に拠つて音楽性に基く詩美を追求した折りに覺えたであろう焦燥と失望があるはずであり、そのうえ自他ともに「無益に多くの傷ましい犠牲を拂」つたすえ、後年『郷土望景詩』や『氷島』で彼の謂う「文章語」の魔力に屈服することになる経緯を考え合わせるとき、彼に代表される大正期の詩人たちが背負つた用語問題の深刻さの程が察せられる。彼らにとつて用語の選択は、そのまま人生觀、世界觀、藝術觀全般に結びつく死活問題であつたのだ。

中村稔の云う「伝統からの自覺的な断絶」とは前掲の朔太郎の言葉にあるように、近代知識人の自我と自意識への矜持をこめて「舊日本の古色蒼然たる感をあたへる」「文章語から離別して、別の新しい表

現に向」かうという意志にはかならないのであり、「従来、開拓されていなかった詩境の開発、詩語の発見」（人見東明、第一章参照）への指向であった。たとえその結果が「全然藝術的に洗練されてゐない粗野の實用語を、その没音律なる原質のままて採用」することになったとしても、「特殊な藝術的言語」たる「文章語」を放棄することは、詩人にとって時代と自己との要請に応える必然の成り行きであったはずである。

問題は「文章語」なり「日常語」なりの内容であるが、詩の分野における言文一致論が浮上してきた時点での認識では、新しい詩語とは文法構造上の口語であり、そうした言語で書かれた詩の裡に言文一致の詩のありようを思い描いていたことは、朔太郎の「文章語」と「実用語」の定義や「自然と印象」誌の諸作品に कांगがみまず確実であろう。中村稔の云う「同じ文章語の枠の中でのちがひ」との意識が働くとしたら、それは詩の大勢が音楽性の追求から離れていったことを大きな要因として、口語詩が定着して市民権を獲得した以後の話であり、この時点で肝要なのは、詩人たちが朔太郎の謂う実用語すなわち文法上の口語を用いて創作活動を展開したという事実なのである。ここに「伝統からの自覚的な断絶」を読むべきであろう。

三富朽葉が『第二詩集 営み』の大部分に古語、雅語をちりばめた文語調を見せながらも、あくまで口語としての基本線を維持した点、本質論から見れば、たとえば北原白秋の『思ひ出』の文語詩に遙かに言文一致の要素が認められるとしても、朽葉の認識ではまさしく口語

詩にかならなかった点が大切なのである。問題のレベルは異なるが、用語に関しては全く悩むことのなかったであろう日夏耿之介ですら『黒衣聖母』をほとんど口語詩（！）で埋めているのだ。

本章冒頭に紹介した増田篤夫への手紙は、『CANTIQUE』とともに「朱欒」に発表した『仇花』について、「この短詩にだって僕の涙が籠ってるんだよ。」と続いている。

花束よ、優しい群衆の鈴蘭よ、

花束よ、姿あどない石竹よ、

淨らかに曇る手に抱かれて

石竹よ、鈴蘭よ、黄金の戀を唱へかし！

石竹よ、鈴蘭よ、乙女は迷ふ、

繰り返し繰り返し乙女は歎く、

石竹よ、日は滑る、戀は無し、

鈴蘭よ、夜の眼は惡夢を睨む。

—— 仇花 ——

倦怠と憂愁と惡夢の世界をなま温いヴェールにくるんだ『第一詩集』にあつては、そのヴェールが緩衝装置となつて作者の生身をほかし、たとえば『涙』にしてもおおむね詩空間を緩なすイメージの一つ

としての役割を賦与された存在であって、かならずしも作者自身の眼に宿る涙ではないことは、前章で見たとおりであるが、『第二詩集 営み』に到って作者が前景に姿を現わし、みずからの肉声のみずからを語りはじめたのである。

作品へのかかる作者の参加の是非はいまは措くとして、『CANTI-QUE』の全詩章に流れる悲痛の調べはもはや青春の哀傷といった類いのものではなく、朽葉の内面を揺がしていたはずの烈しい生のドラマの表白にほかならないだろう。『補遺詩集』から『第一詩集』への著しい変貌には「早稲田詩社」から「自由詩社」への文学運動に触発されたという外的要因に負うところが大きく、したがって両者の間にはまず作品の形態上の決定的な断絶があり、それに従って自然主義詩から象徴詩への飛躍があったわけで、そのことは文語定型詩の体裁と「早稲田詩社」の自然主義的風土との枠のなかで自己の詩境を求めて苦吟していた朽葉が、口語自由詩という新しい革袋を得て、そこに自己の本質を盛るべき恰好の器を見出した状況を示している。

一方『第一詩集』から『第二詩集 営み』への推移は前章で指摘したように、『墓場の REFRAIN』や『盲人の歌』などを經由して比較的なだらかな流れを呈しており、読者に唐突の感を抱かせないだろう。そして日夏耿之介の（明治）四十四年頃から後の作品は漸く詩風ととのひ、言葉の節約を悟り、一家のスタイルが出来始め」たとの評語に代表される技法上の場で語られてきたことも当然の趨勢として理解できるところである。

しかしながら『CANTI-QUE』の悲壮美を漂わせた祈りの調べを冒頭に置いた『第二詩集 営み』を手にするとき、『第一詩集』の虚構の室内劇になじんできた読者は、そこに詩人三富朽葉の内奥の生のもののきを感じ、あらためてこれらの詩篇のもつ意義に思い到り、詩人の全存在を賭けた新境地の開幕を納得するだろう。詩人の眼から『第一詩集』時代のヴェールははがれ、眼はひたむきに世界の像を覗め、胸は季節の律動をけれんなく刻みはじめる。幻想の翼で織り上げたあやかしはもう必要ではなく、詩人はみずからの生命のありようを、そのありようを縁取る外界の姿を、正確に丹念に紡いでゆけば事足りるところに到達したのである。しかも朽葉にあったは「虚」から「実」への歩みは、たとえば山村暮鳥の『聖三稜玻璃』から『風は草木にささやいた』への転換に見られるような人生派的日常性への類いとは無縁なもので、前掲の手紙に溢れるなみなみならぬ自信が示すところ、『第一詩集』を通して手に入れた技巧のさらなる洗練のうえに立って、悲傷と喜悅と愛慕の思いを彫琢の極みにおいて綾織ることであった。感情移入と芸術性追求との幸福な婚姻と云うべきか。

すでに前掲の手紙に先立つ十二月十八日、やはり増田篤夫にふしぎな予感を漂わせた文章を書き送っているのである。

人間には口で言はうにも言はれぬ秘密がある。その秘密が現代に生まれた僕等には思想よりも意識力よりも打ち勝ってしまった。その秘密は僕を驅って或る詩を寫させたり、又同じ詩を無意味にした

りして見せる。僕は僕の頭をその秘密に捉へられ過ぎてゐる實驗を昨夜感じた。

今日は太陽の光に感謝を感じた。

（何故に斯くは多くの嘘を）と人間はば、

（わが虚空を飾る星の必要なれば）と我答ふ。

という詩があつた。今夜のわが闇を飾る星は何だらう？

別離後の高木芝露子に宛てたものは別として、朽葉の私信には読書報告の体裁をとるものが多く見られ、このことは彼の訳業の場合と同様に、いかに自己の感性に恃んだ趣向的な読書遍歴を重ねた幸福な読書人であつたかの証左と云うべく、本状もまたその一つであるが、ある訪れの降臨を予感した者の異様な胸騒ぎが伝わってくる。そしてその訪れの先駆けこそ「朱槿」二巻二号を飾った『CANTIGUE』『仇花』『現在』の三篇であつた。

いつしか母は居眠る、

いつしか娘は歎く、

蒼ざめた現在

過去の手を闇に導く、

蒼ざめた現在

未来の眼を闇に導く。

三富朽葉論 下

（わが愛よ、ランプを強めよ、
夜の瞳は更に碧く更に強い。）

盲ひの母は風を聴く、
啞の娘は霜を見る、
盲ひの母は浪を聴く、
啞の娘は森を見る。

（わが愛よ、ランプを強めよ、
夜の瞳は更に碧く更に強い。）

乾葉は狂ふ、月は舞ふ、

犬小屋に鎖がある、

蜂の巣に蜜は無い、

春は近い、冬は遠い。

（わが愛よ、ランプを強めよ、

夜の瞳は更に碧く更に強い。）

——仇花——

『先駆け』の三篇はしながらこのように三者三様であり、作者の眼に籠る『涙』の様態は明瞭なヴァライティーを呈していて、朽葉

の感性と技巧との成熟を告げている。

云うまでもなくこの三篇に流れる共通の感情は幸福への切ないまでの希いであり、これは二十三年の歳月を閲した多感な詩人の胸に醸成されてきた生への不安と愛着が、端正流麗な言葉を得て湧出し噴出した豊醇な果汁なのである。

ここであらためて『CANTIQUE』を眺めてみよう。

「わが心の上に碧い瞳の夜が擴がる、／わが足下の敷石には唯一つの花もない。」と詩人は自己の内と外とにひらける荒涼と非存とから筆を起す。「碧い瞳の夜」は詩人の内面の夜でもあり、詩人の生の舞台をなす實在の夜でもあるだろう。この「夜」という宇宙的な存在に対するに「足下の敷石」が配されてコントラストに富むイメージを喚起するが、詩人の意識では広大な夜も足もとの小さな敷石もいずれも自己の生を委ねるものとして同じレベルで捉えられている。ところで前章で『第一詩集』を浸している（青）^{（ア）}について触れた折り、吉田一穂のバセティックな（青）に対して朽葉の（青）を柔媚で夢幻的なトーンをもつものと解したが、ここにおいて私たちはもう一つの（青）、夜の底を領するにふさわしい、いわば闇の申し子としての（青）のあることを知るのである。「碧い瞳」は詩人の愛慕の心を拒む酷薄な夜の属性であり、闇を際立たせるとともに、闇によって保護され保証された存在と云えよう。『現在』のルフラン「（わが愛よ、ランプを強めよ、／夜の瞳は更に碧く更に強き。）」の条りは『CANTI-

QUE』の第一行目の恰好の解説をなしている。そしてこの「碧い瞳の夜」の呪咀のもとに、ささやかながらもかけがえのない「唯一の花」、詩人の心を限りなく優しい慰めで包むはずの「唯一つの花」はもはや存在し得ないのである。ついで「わが祈る神よ、もし神あらば」の悲痛な訴えのルフランがくる。

先に私たちは『第二詩集 營み』を「詩人の全存在を賭けた新境地」と呼んだが、むろんこれは突然変異ではなく、前章に引いた増田篤夫の言葉にあるように、「熱と眩暈との頻發は彼の神經の鋭敏を彌が上にも増さしめて、外界の楽しい受用を妨げ」、「夭折の予感、愛生の熱意を些かも妨げないところの厭世の情」に加えて、日本流自然主義文学運動の渦にはからず、自己の本性との矛盾のなかで焦燥した少なくとも彼にとってはおぞましい遍歴の積み重ねなどが彼の精神生活を浸して人生觀の形成に大きく与り、「天性のシンボリスト」の芸術觀をすらたぶん人間の色々な色合いで染め上げていったとしてもふしぎではない。かかるファクターが詩人の内面に除々に水位を増し、ある日ついに堰を切って流れはじめるとき、もはや美学としての熱病なり倦怠なり焦燥なりを閉鎖空間の飾り絵として描いていた季節は過ぎ去ったのである。しかもくり返し強調せねばならないが、生命のバセティックな声を簡明な日常的言語や直截な心情の激白に託するには、すなわち山村暮鳥や萩原朔太郎の道を歩くには、三富朽葉はあまりにも美神に忠実な芸術主義者であつた。それだけになおさら彼の口から出た「神」という語のもつ意義は衝撃的であり、読者は深

い感慨をこめてこの詩句を反芻するにちがいない。もちろん「わが祈る神」が宗教的な意味合いをもつものかどうか問うことはほとんど無意味にひとしい。宗教としての神でもよく、寓意としての神でもよい。もとよりこの東洋の詩人にとってボードレールやランボオの徒が展開した絶対者としての神との凄愴な格闘は無縁のものであろう。彼がボードレールをはじめとする十九世紀ヨーロッパの文学に親昵し、そこに詩的教養の多くを負っていたとしてもである。むしろボードレールなどを通して神への関心を抱いていたことは十分に考えられるが、その関心が一つの問題意識へと結晶するには彼の内なる芸術家がそれを妨げたであろうし、さらに言えば彼はまだそこまでの実人生を経ていなかったことを思うべきだろう。とまれ第一聯及び第二聯五行目の「優しい胸を我は持ちながら」、「楽しい思ひを我は持ちながら」の条りのいじらしいほどひたむきな訴えかけは、何事にも損なわれぬ「愛生の熱意」の持ち主の紛うことない自画像と云うべく、続く「わが足下の數石には唯一つの花もない。」と「虚空はわが凍えた手に霜を置く。」の酷薄な現実への怨みの詩句と響き合い相乗効果をもたらしている。

第一章後半の各四行からなる二聯の赤裸々なしかし端正で簡潔な美しいイメージをまとった祈りの言葉はこの作品全章を、さらには『第二詩集 營み』そのものをシンボライズした条りとすら云えよう。『CANTIQUE』が第二詩集 營み』の冒頭に置かれた必然性が納得できるゆえんである。

第二章にきて詩はせわしない情動を見せるが、その展開は朽葉が『第一詩集』で身につけた絢爛たるイメージの交響のもとに終始する。それは『第一詩集』を彩ったあの狂熱なり夢魔なり絶望なりを飾り絵の世界から詩人の内的現実へと移項させたもので、その背後にある詩人の心の喘ぎと安息への願いを伝えている。「おおい希望と、紅い喜びと、百合の花：／おおい咽び泣きと、絶望の怖れと、苦い毒と：」の導入部には、一見『第一詩集』でおなじみの語群の絡み合いがあるが、畳かけてくる息使いに詩人の切迫した心のリズムを読むべきだろうし、かかる「わが心の病」はミュッセ流の『世紀病』を彷彿させもするだろう。第二聯以後の二行からなる四聯は、不安と焦燥にののく心像風景がすでに確立された適確なメティエのもとに捉えられていて間然するところがない。「白旗を揚げる空」や「黄熱の小川を照す」「永久の太陽」や「野の印度更紗に斑を」印する月光など贅美を尽したイメージ群も一樣に無気味な相貌を帯び、いわば黙示録的な終末の予兆すらはらんで詩人の掬って立つ大地を苦悶の色で染め上げ、詩人の内面のドラマの主役として跳梁するのである。そして心の冬がくる。しかし朽葉の冬は単純な静寂なり凍結なり風雪なりの季節ではなく、それら一切の要素を享けた多義的な季節なのである。『第二詩集 營み』の名品『冬の唄』を俟つまでもなく、すでに『第一詩集』に『シルエット』『冬の初め』『十二月の夜の曲』『STOVE』『冬の歌』『夕暮れの街』などがあり、朽葉が好んでこの季節を描いたことが分かるが、その冬は多様な色彩感をもつ季節として登場する。冬

の季節風は空の青をめぐらし雲の行き来で飾って空や地上に光と陰の戯れをつくり、ストーヴの火の色は室内の調度に微妙な波紋を投げかけ、その火に見入る人の心に、時には優しい、時には妖しい、時には烈しい幻想や行為への思いを生むだろう。朽葉の冬はドラマに富んだ華麗な季節なのだ。かくて「いつしか冬となる魂」はこの擾乱の季節の象徴として喘ぐのである。

私たちは朽葉の世界の『青』に注目してきたが、彼が色彩に鋭敏な詩人であることはすでに『第一詩集』に明らかで、青をはじめ赤、黄、黒、白など文字どおり多彩な色彩語が登場し、彼が本質的に視覚の人であることを示している。留意すべきは（黒）や（白）も重層的な陰影を賦与された華かな色であることだ。朽葉がどのような思いでランボオのソネット『母音』を読んだのか、興味を唆られるところである。もとより郷里壱岐の島の「立騒ぐ水と蒼茫として限りない海面」⁽⁴⁾、しかも空の景色を映して不断の変容をくり返す海面、あるいは少年の夢想を育くみ、あり得べき彼方へのノスタルジーをかき立てたはずの沖合の白い船影、さらに「母の世界」⁽⁵⁾である近代都市東京の四季を彩る色どり鮮やかな風物、これらの像が後年、色彩感豊かな詩句イメージとして再生したであろうことは前章で見たとおりであり、視覚の詩人としての朽葉の生成に与っていると考えるとよいだろう。

そしてふたたび神であるが、「燃けた眼にも星座を鏤め」「雪と灰の中に生を造る」力を備えた神、すなわち心身の渇きやいたたまれぬ焦燥を癒し、不毛の地を生成の場となす神が喚び起こされている。そ

れにしてもきびやかなイメージをまとった神ではあるが…

後に『エミール・エルハアレンの研究』においてヴェルハーレンの詩集『途上顯現』の聖ゲオルギウスの条りのコメントに、「狂気の叫びは光に渴した聲である。嫌悪の懊悩は生の喜びに餓えた苦しみである。」と書くのであるが、その際自作『CANTIQUE』の祈りの詩章を重ね合わせていたのかもしれない。

『ELEGY』のサブタイトルをもつ四行二聯の『仇花』は見られるように鈴蘭と石竹の花束に託した感傷的な小品で、基調をなす五音と七音が快いリズムを刻む。しかし末尾に仕掛けられた屈折には朽葉の面目があるだろう。

一方「盲ひの母」と「啞の女」を主人公とした譚詩風のエレジー『現在』は『冬の唄』第一章を予告する作品であるにとどまらず、抑制の利いた簡潔な詩句は高い完成度を誇り、朽葉の全作品中屈指の佳品と云えよう。

その『冬の唄』であるが、『第二詩集 営み』にあって前掲の三篇以外では、『唄』（『南方の花』一九二二年二月）とともに初出誌の判明している作品である。（『三田文学』三巻二号 一九二二年）全三章、それぞれ「戀人よ」「妹よ」「姉よ」との呼びかけの章句をルフランとし、各章各様の内容を流麗な旋律にのせてくり展げてゆく。

寨とりでの中の五人の王女

守護神あかしに燈火あかしを捧げ

黄金こがねの扉とびらに鍵かぎを置く。

(戀人よ、火を守れ、

(聲音おとは心を覗く。)

五人の王女は草鞋わらじを踏み締め

巡禮じゆりの熱い涙を

悲しみの日々ひびにふり落とす。

(戀人よ、焔えんは暗い、

(香爐かうろの上に霜しもを見る。)

五人の王女は巡禮じゆりの足を止めて、

蒼海色そうかいしきの空の下に

荒い歎なげきの接吻くちづけを交す。

(戀人よ、焔えんは燦きらる、

(鈴りんの音おとはいつか硬こばる。)

五人の王女は啞おとしとなる、

五人の王女の血ちは語る、

五人の王女は鍵かぎを棄すてる。

(戀人よ、火は消える、

三菴朽葉論 下

(戀人よ、火は眠る。)

——冬の唄 第一章⁽⁺⁾——

第一章は小譚詩と呼ぶべき冬の日の幻想曲であるが、守護神に燈明をあげて巡礼に旅立つ五人の王女の佇まいには、しかしながら苛酷な道中が課せられ、亡びの運命も暗示されていて、この中世風のレゲンデを童話性から救い取っている。「戀人よ」とはおそらく王女たちへの呼びかけであろうし、敬虔で健気でしかも宿命の烙印を押された彼女たちへの愛しさの思いの表白であり、そこに詩人の「涙の籠」る眼差しを見るのもよからう。なお王女の裡に寓意を見ることが、もちろん読者の自由であろう。

鐘かねは鳴る、鐘は鳴る、

冬の底より鐘は鳴る、

子供の唄は巷に充ちてゐる。

(妹よ、春は間近まぢかい、

妹よ、苦むな、恐れるな。)

日は旋めぐるる、日は旋る、

時の梭はし、日は旋る、

大空の黄金こがねの織師おりし。

(妹よ、戀は目覺める、

妹よ、苦むな、恐れるな。）

芽は燃える、蒼は紅い、

優しい花の羞恥は

そよ風におどおど笑ふ。

（妹よ、喜びの戸を開け、

妹よ、苦むな、恐れるな。）

野は飾る、少女は踊る、

わが家の窓を開いて

両親は花瓶を盛る。

（妹よ、わが魂痛む、

妹よ、苦むな、恐れるな。）

——冬の唄 第二章——

第二章は春を待つ胸の高鳴りと春の祝祭を歌い、全篇に幸福感を漲らせた朽葉の筆になるもつとも明るく動的な詩章と云えるだろう。ここの冬は死の擬態をとる静止の季節、すべては白い眠りの秩序のもとに生も恋も悲哀も喜悦も厚い雪に封じ込められた季節、同時に春への確かな約束の季節でもある。第一聯、深い「冬の底」から春の胎動を告げる鐘の響きと、それに呼応してはじける子供たちの唄声、死の擬態は解かれ世界は一気に静から動へと転換する。朽葉が初めて歌っ

た喜びの歌であり、そこには倦怠と憂愁の詩人の面影は全く見られない。第二聯、季節がおおらかな律動を刻んで確実に推移するさまが、優雅なメタフォアをまとった日輪を主役として展開する悠々たるスケールを誇る条りである。恋も当然目覚めるであろう。このように第二聯以後はむしろ「春の唄」である。第三聯、春を迎えた自然の心ときめくようなドラマであるが、擬人化された「優しい花」のいじらしい佇まいに少女の姿をオーバーラップさせて読むのも不自然ではないだろう。そして最終聯は愛すべき一篇のメルヘン、「野」と「少女」との婚姻の頌歌である。各聯最後の「妹よ、苦むな、恐れるな。」は冬の封印を解かれた自然と人間との生の営みを胸一杯に享受せよ、との季節と人生の春を迎えた少女への呼びかけであり、朽葉がこれほどまでに直截に生の讃歌を歌ったのは、はじめてのことであつた。

姉よ、淨く優しい御身の手は
現在と未来をば掻き亂す、

——塔に蹴る紅い旗——
街にうなだれた人影は
黄昏のくらみに蹣く。

姉よ、涼しく匂ふ御身の髪は
今日と昨日のけぢめを摘み取る、
——紅い旗は闇にも目立つ——

冬の夜の寒い心は
細い火に暖^{だん}を取る。

姉よ、捉へ難ない御身の表情は
窓を超えて遠く迷ふ、

——紅い旗は重く流れる——
雪の上に曇る朝あけ
薄ら明りに獸の群はうろつく。

姉よ、物狂はしい御身の胸は
黒い過去を掻き抱く、

——いつもいつも紅い旗——
静かに寂しい魂は、
むなしい空へ合掌を擧げる。

——冬の唄 第三章——

最終章はふたたび悲しみの歌、しかもここでは惑乱の季節としての冬を舞台にしたエレジーである。形式的にも前二章とは趣向を変えて各聯の冒頭と中間を統一させ、内容的には複雑に屈折した情念の劇を演出している。ところで各章の呼びかけの対象を「戀人」「妹」「姉」とし、前二者には詩人が保護者のないたわりの心情を投影させているのに対して、最終章の「姉」には年上の女性への憧れが込められている。

て、憧れの「姉」の演ずるドラマに一喜一憂し、かくて詩人と「姉」との距離は接近し、いつしか「姉」の生をみずからの生として生きはじめている詩人の姿が浮かびあがってくる仕儀となっている。なお各聯中間部の「紅い旗」は文脈から推して「姉」の象徴と考えられ、これを挟んで前二行に「姉」の、後二行にその他の人のそれぞれのありようを配置するという仕組みで、作者の周到な計算が行き渡っているのである。

第一聯、「淨く優しい」者はあまりに高く近寄りがたく、時として自己の低さを思い知らされる反面鏡の役を果たしもしようし、その場合、低き者を一層の低みに追いやることもままあるだろう。「街にうなだれ」、「黄昏のくらみに躓く」人の蹣跚たる足どりは「淨く優しい」存在に堪え得ぬ人びとの姿であろうが、あるいはことさら彼女の高みに自虐的に背を向けた詩人の自画像が隠されているのかもしれない。第二聯もほぼ同想異曲ではあるが、温もりを求める心は素直なもので、第一聯の屈折した心情は見られない。第三聯、「窓を越えて遠く迷ふ」のは謎めいた「姉」の表情のみならず、その表情の謎に惑乱する詩人の心でもあるだろう。陰鬱な冬の朝の薄明のなかをうろつく獸群のイメージは無気味で、よるべない魂の彷徨を伝えている。最終聯、ドラマはフィナーレの高揚を描き、「淨く優しい」手と「涼しく匂ふ」髪を持ち主のもう一つの内面をえぐり出す。にもかかわらず——あるいはそれゆえにと云うべきか——詩人は「いつもいつも」変わらぬ「淨く優しい」「姉」のありようを、みずからに納得させよう

と喘ぐのである。そして烈しいドラマの後には静謐な諦念の境地が訪れる。最後の二行は朽葉の編み出した美しくもあえかな祈りの詩章である。

創元社版『現代日本詩人全集5』の三「朽葉」小傳にはただ一行「一九二二年秋の戀。——マドモワゼル・フランシユ。」とある。箱根塔の沢でいろはとの源氏名をもつ芸妓、詩人の後半生を悲しく彩り、「身に魂に鮮かな映象を浴びた不思議な名乗り合ひの記憶」（『生活表』）を印し、彼とおそらく類例のない愛の相を織りなし、彼にこの世のものとは思われぬ美しい手紙の数々を書かせた高木芝露子の登場である。同年十月一日、増田篤夫に次のように書き送る。

僕は兎も角獨りで生活して来た。僕の物怖ぢする生活は僕の爲に暗い蔭を造つた。僕は種種に彷徨したあげく、この物柔らかな陰影に包まれて身を終るのかも知れない。

然し、何故僕の敬愛する女の人達は、僕のしなやかな皮膚を味はうとはしないのだらう。僕の壓搾された情熱はヴァジンなる皮膚の上にみなぎつてゐる。それなのに、僕の皮膚の爲に火傷した人もなく、僕の皮膚の海に溺れた人もない。觸れ難い此の皮膚に觸れんとする人はない。

けれども、僕は最近に一人を得た。この人が僕の一生の戀人かも知れない。かういふ戀はごく刹那的に終るといふことを僕は承認し

なければならなかった。

強烈なナルシズムを誇示しているのは美青年⁽⁴⁾朽葉の面目かもしれないが、とにかくかかる官能への物思いの日に高木芝露子は詩人の人生に参加してきたのである。しかし「僕の一生の戀人かも知れない。」と書く一方で、「こういう戀はごく刹那的に終るといふことを僕は承認しなければならなかった。」とあるのはどう解すべきか。まさか早々と破綻を予想していたのではあるまい。憶測するに、彼女への強い愛を自覚しながらも、その愛はまだ朽葉の思い描く恋愛の理想像の枠越しに眺められていたに過ぎず、具体的な地上の愛へと結晶するにはなお一定の時間が必要だったのではなからうか。朽葉はこの時点ではおそらく彼流の愛の美学と戯れていたのだ。じつは後年の悲劇はそこに胚胎していたのだが：とまれ馴れそめの日々の心模様であった。

しかし私たちはマドモワゼル・フランシユについて綿々と語りたい誘惑を一まずこのあたりで断ち切り、作品のなかに立ち戻らねばならない。本稿はあくまでも作品論であり、伝記ではないからである。爾後の彼らの愛の記録については長谷川時雨の『流轉の芝露子』、広津和郎の『砂に残された文字』、そして直接には朽葉自身の『物語、澱（未定稿）』及び彼女への手紙の数々に委ねたいと思う。それに創元社版の『小傳』の一行も十分に美しいではないか。もちろん『第二詩集

營み』と次章に取り上げる『散文詩集 生活表』の背後に、私たちはつねに彼女の存在を意識しつつ筆を進めているのであるが：

これに先立つ九月十七日付の増田篤夫への手紙の末尾に近作『雨の唄』を紹介し、それについて「僕はこんなにまで雨の喜びを感じたのは、此處へ来てからが初めてだ。」と書く。「此處」とは箱根小涌谷、高木芝露子との出会いの地である。

緑の苔も白みゆく

此の麗しい雨の時

わが指は火の如く

此上ない虹を胸に描く

雨の抛つ壘の唄

生命の苑の壘の夢

わが渴く唇は

黄金の春を喉に摘む

又新しく爽かな憂愁の祭禮――

昨日は悲しみ 明日は死

色も香ひも惱ましく雨に塗れて

花と咲く 魂の花 今日われ

三富朽葉論 下

おお降り注ぐ淨らかさ 此の生の時――
豊かさ 優しさ 麗しさ 此の雨の時――

――雨の唄――

雨を取り上げた作品としては『第一詩集』に『長嘯』『二階より』『憂鬱病』の三篇があり、いずれも『第一詩集』の全体的トーンであるメランコリックな情緒と溶け合い、心身の倦怠を表象し、時には悪夢をもたらす現象として描かれている。「斜に注ぐ雨、／雨のしぶき、／憂はしく、惱ましい／心の：跡、跡、跡。」（『二階より』）といった具合である。

しかしここにきて「雨の喜び」がそれにふさわしい音楽と映像を得て、爽やかな哀感と幸福感を湛えたまこと麗わしい詩空間を織りなすに到った。「憂愁」すらもいまは「爽かな」のである。全編七五調を基調に流れるような旋律をもち、ほとんど洗練の極に達したと思われる詩語の競演と云うべく、『寒を圍む麦の穂よ：』と一雙をなして朽葉の作品中もつとも音楽性に富むものであるとともに、豊かな色彩感に溢れ、視覚の詩人の面目も十分に伝えている。とくに第一聯はすばらしく語るべき言葉を失わしめる。

かかる詩句のなかに人々は口語のいかなる姿を見るであらうか。かかる詩句を見ると、凡百の自由詩に使はれた口語なるものは、もはや詩語とは呼べないことを悟るに違ひない。それらの口語は單

なる文章語あるいは日常語に過ぎないことを知るであらう。朽葉のこの詩は大正詩中の奇蹟的作品である。(四)

これは吉田一穂の盟友で、自身口語韻律詩を求めて苦闘した佐藤一英の賞歎の辞である。

またシュールレアリストの折戸彫夫も次のような頌を寄せている。

如何に彼が口語を巧みにリズムミカルに驅使したかは此の「雨の唄」を見れば、一目で明であらう。事實、明治四十年代の初期、川路柳虹氏や相馬御風氏等によって口語自由詩の運動が起されて以來、始めて最もリズムミカルに口語をレベルの高い詩に於て驅使し始めた最初の音樂的詩人は朽葉であつたと云つても過言ではないであらう。此の流れは其後佐藤一英氏によって承繼れて立派な口語自由韻文としてその道を辿つていつてゐる。それは兎も角として、内容

の音樂的リズムに適合する口語韻律形態の詩として、この「雨の唄」以上に巧妙さを見せた詩は他の作にもそれほど多くは見當たらないであらう。もとより此の詩に於ても所々、文語脈の言葉、例えば「白みゆく」とか、「火の如く」とか云ふやうな言葉が織り込まれてゐるがそれすら巧に口語化されて用ひられてゐるといつてよい。朽葉は單に我國象徵詩人の第一人者の一人であつたのみでなく、その口語韻律詩の難道の最初のもつとも傑れた開拓者としてもその功績は詩史上没し得ぬものをもつてゐる。彼の初期の作には

「雨の唄」其他の後の傑作にみられるやうな完璧なものを求めることは無理であり、そこには口語の自由律の詩として、多くの生硬なリズムや不完全なものが語法にもリズムにも残っていることは止むを得ないが、第二詩集とも云ふべき『營み』におさめられてゐる「雨の唄」や「唄」や「寒を圍む麦の穂よ」などの傑作に於ては内容形態共に象徵主義自由律詩として我國詩史上最高のレベルを示したものとて誇示するに憚らないと思ふ。(五)

しかし佐藤一英は前出の部分に先立つ条りで注目すべき意見を述べているのである。

朽葉の口語に対する熱意には感歎すべきものがある。彼は日常口語を詩語にまで高めやうと努力した最初の犠牲者であつたといへる。彼の数少ない詩篇は、その痛ましい戦ひの歴史である。(傍点は引用者)

ここにおいて私たちはまたしても日本語詩の用語問題という例のテーマの前に立たされているのを知るのであるが、ここには三富朽葉が口語自由詩の筆を折っている理由が秘められており、また口語自由詩のぎりぎりの場としての『第二詩集 營み』を考えると、くり返し付き合わねばならないテーマであることは云うまでもない。しかしここでは私たちは先程の問題を單に反芻するのではなく、『第二詩集 營

み」のなかに、なお朽葉が思い描いた口語詩の可能性がないものかどうかを、いわば朽葉になり代わって探りたいと思う。

三富朽葉が一九一一年十二月、増田篤夫に「僕は来年から詩を盛んに書く。」と宣言したのは本章冒頭に紹介したとおりで、じじつ『CANTIQUE』をはじめ『第一詩集 営み』を飾る佳品が生まれたのであるが、その数は全十四篇^(注)、『第一詩集』全四十一篇と比べて著しく寡いと云わねばならない。「詩を盛んに書く」いたのは、むしろ「自然と印象」時代であつたことになる。この事実と照らし合わせるとき、佐藤一英の「彼は日常口語を詩語にまで高めようと努力した最初の犠牲者であつた」との意見は重要な意味合いを帯びてくる。佐藤一英は朽葉を口語詩の栄光と挫折の最初の体現者と見做しているのである。これは『雨の唄』などを口語詩の限界と見て純粋な日常口語による音楽性の追求が至難の業と考えている証左でもあるだろう。『雨の唄』のくり展げる七五調と雅語の裡に、佐藤一英は自身の詩的営為の危さを垣間見て慄然としたかもしれないのだ。一方、折戸彫夫が『雨の唄』の文語脈の表現について、「それすら巧みに口語化されて用ひられてゐるといってよい。」とごく気楽に応じているのは、この両者の詩業を見れば容易に肯けるところであろう。音楽性と無縁な場で詩作を行なつた折戸彫夫とちがつて、佐藤一英にとっては『雨の唄』の内包する問題は他人事ではなかつたはずである。

『第二詩集 営み』の諸篇において三富朽葉が自覚的に音楽美を追求したのは云うまでもなく、それはたとえば『うた』を『第一詩集』

では『歌』『午睡の歌』『冬の歌』『黄昏の歌』『盲人の歌』としているのに対して『第二詩集 営み』では『唄』『盲人の唄』『冬の唄』『雨の唄』の字を充てていることから明白であろう。朽葉にとって、そして口語詩にとって問題は、『歌』が『唄』となつたとき、口語は雅語の趣きを帯び、五音七音が跳梁してきたことであつた。

ここで朽葉と口語詩との関わりを今一度検討してみよう。

「自由詩社」時代の朽葉をあらためてふり返ってみると、たとえてみれば新奇な玩具をあてがわれ、その玩具がこよなく自分に適うことを発見してまたたくまにそれに親昵した子供の風情で巧みに口語を操り、幻想の空にかかる風物を描いていた趣きがなくもない。前章で指摘したように、口語こそが朽葉の感性に秩序と方向を与えたのであり、それはまさしく一つの出会いであつた。同じく文語定型詩から口語自由詩に移行しながらも、彼と他の「自由詩社」同人との決定的な意識の違いがここにある。人見東明や加藤介春ら朽葉を除く「自然と印象」同人は自然主義者を自認し、言文一致を信奉して口語自由詩と付き合っていたわけで、詩語としての口語の受容のあり方が朽葉とは本質的に異なるのである。はたして朽葉に言文一致の確たる認識があつたのかどうか。東明らが時代の趨勢として口語詩を書いたのに対して、朽葉はみずからの内的必然性に従つたものではなかつたのか。端的に云えば朽葉が詩語として口語を選んだのは、文語ではなく口語の裡にこそ美を見出したからにはかならない。したがって芸術主義者三富朽葉にとって詩語は口語であり、詩は口語で書かれなければなら

なかったのである。

もはや朽葉が口語自由詩の筆を折った事由は明らかであろう。口語に託して幻の虹を描くという美的営為のなかで、しだいに口語は彫琢の度を加えて詩語としての飽和の極に達し、やがて詩人みずからの内面のドラマが主題となり、あるいは悲しみの、あるいは喜びのリズムを刻むとき、口語は雅語化し、まして『補遺詩集』時代の五音七音までが幅を利かしてきたのである。辛くも口語詩としての基本構造は維持しているものの、このまま推移すれば遠からず全体が文語脈に呑み込まれてしまうだろう。

そのうえ十九世紀末のヨーロッパの文学に教養を負い、ボードレーやランボオの演じた自我のドラマに親昵し、さらに「二十三歳時分から、自己對世界の不調和の意識、幻滅の感情」（増田篤夫）をふくらませていた朽葉は、当時の誰よりも深刻に近代人の自意識の喘ぎを抱えていたものと思われる。『第二詩集 營み』の大部分の作品、就中『雨の唄』や『寨を圍む麦の穂よ…』などの流れるような旋律美は、かかる屈折したテーマを盛る器としてはあまりにも美しくあえかに過ぎ、そこではすべては快い音楽への陶酔に解消してしまうのである。ここに朽葉が口語自由詩を去ったもう一つの要因があるのではなからうか。

しかしながら三富朽葉の繊細な美意識に適い、口語詩としての純度を維持し、しかも複雑に屈折した近代人の情念を盛る器、少なくともその器の可能性が『第二詩集 營み』のなかに存在しないものだろう

か。先にコメントした『冬の唄』の第三章はこの視点からさらに検討を加える価値があるだろうが、私たちは『第二詩集 營み』にあって、ある種の違和感を抱かせる作品に際会するのである。『土地』である。

畑は怒りと長い齒とに充ちた口を一杯に開いて、
無言の叫びを擧げる泥の嵐の中へ

一息に、多分、木の群を呑み込もうとしてゐる、

おお、樫の木の上の鳥、

聾のやうに、彼は食後の麻痺を味はつてゐる。

裸の風景は最上の理性を抱いてゐる。

遠くなだれかかる緑の層は、

没日の眼をあてる山の涙か、

影のマントオが襖を母らしい手で著せる、

ムウジックが死を眺めるやうに

鈍くおだやかな眺めよ！

田舎の虚しさは充實に充ちてゐる。

黒い生で胎の膨れた丘の上に

地と一層親しむ爲に、恐らく、
腰の曲つた一人の老爺が

石のように古い自然な態度で

やがて足の下に滅込むべき穴を、

パスカルの淵をみつめてゐる。

——土地——

まさしく何かの都合で紛れ込んできたかのような詩で、『雨の唄』
や『寨を圍む麦の穂よ……』などを連想させるような情緒への耽溺は皆
無にひとしい。

堅固な骨格のうえに構築された叙景の背後にあるのは、人性への拒
否を「無言の叫び」のなかに漲らせた大地の非情な意志であり、比喩
でも暗喩でも表象でもなく、風景の深部の掛け値なしの現実が語られ
ているのである。「鋭くおだやかな眺め」が内包しているのは、土地
の激しいダイナミズムであつて、土地が許容するとしたら長年土地の
かかる意志に狎れた「腰の曲がつた一人の老爺」のみであり、しかも
彼とても土地の呪咀を浴びた存在として姿を見せている。

内容に則して色彩感も詩句の流れも男性的な力感をもつた骨組みの
太い本篇には、エレガンスとデリカテスの詩人の面影はなく、朽葉の
全詩作品にあつても異色中の異色作と云えるだろう。ここには音楽に
代わるに構造が、情緒に代わるに思想がある。『土地』が書かれた経
緯も、作者自身の『土地』の評価も全く不明であるが、三富朽葉の筆

からこのような堅い語彙と構成をもち、近代人の自我のドラマの恰好
の場と思われる作品が生まれた事實は注目に値いしよう。あるいは朽
葉らしからぬこの『土地』の裡に、朽葉の口語自由詩の可能性の一つ
があつたと考えるのはどうだろうか。少なくともここには過度の抒情
に淫する心配も、文語脈に取り込まれる危険も見当たらないからであ
る。

しかし「天性のシンボリスト」朽葉の美意識からすれば、やはり
『土地』は構造的思想的に過ぎることもまた否めないであろう。そし
て私たちの前に『第二詩集 営み』の最後を飾る『序曲』がくるので
ある。

お伽噺の羊毛の雲よりもなお軽い
病後の笑ひが地の上に迷ふ、

冬は、煤のやうに

臺所を荒してゐる、

時は緩く震へ、色彩は曇る。

目の腫れた太陽は手さぐりに
竝蔵の窓にうづくまる、

河の上には家の影、冬の聲、

聲を立て得ぬ祈りの影、

季節は鋭く淀み、絶えず流れる。

樹立は堅い手への賜物おくりもの

樂園の夢を差し上げて

氣輕な春を戒めつつ

明日あしたの空へ野と共に

模様を描いて舞ひ立たうとしてゐる…

風は單純な樂音を洩らす…

——序曲——

見られるように『序曲』は『雨の唄』の過剰な流動性も『土地』の観念性も免れていて、さりとて両者の折衷の類いではなく、風景と感覚とが抑制に抑制を重ねた詩句の裡に編み出され、そこには感性と知性との好ましいバランスのうえに節度ある詩空間が提示されている。「鋭く淀み」、しかし「絶えず流れる」季節の確かな歩みを奏でるのは、この作品を領している穏やかな内在律である。

私たちは『序曲』が映像と音楽との安定した調和のうえに築かれた三富朽葉の口語自由詩の一つの到達点であるにとどまらず、この詩が文字どおり序曲となるべきファクターをもった意義ある作品と見るのであるが、すでに詩人はその前年より別の表現形式による詩の創作を始めていた。

三富朽葉が一九一二年でもって口語自由詩の筆を絶っているのはまづまちがいのない事実であるが、あるいはそれはいささか長い休止に

過ぎず、『序曲』が朽葉の口語詩の新たな展開のまこと序曲となった可能性も否めないのだ。五年後、犬吠岬の高浪が『序曲』を朽葉の口語自由詩の終曲としたのである。

註

- (一) 一九一三年（大正二年）四月二十三日付、増田篤夫宛。
- (二) 『日夏耿之介全集 第三卷』（河出書房新社 一九七五年）六八一―二頁。ただし頭註のまともには、「朽葉も白楊も青年の純情を素直に叫ばむとしたのみで何の特に注目すべきものもなかった。」と無邪気にも一刀両断に斬り捨てている。
- (三) 『シンポジウム』日本文学一現代詩（学生社 一九七八年）十一頁。
- (四) 『萩原朔太郎全集 第六卷』（筑摩書房 一九七五年）二四一―二頁。
- (五) 同右、二六八頁。
- (六) それぞれ『青』『蒼』『碧』の字を充てているが、闇となじむ色としては『碧』を考えていたようだ。『盲人の歌』（『第一詩集』）に「碧い暗、／影をつくる暗、／との条りがある。」
- (七) 増田篤夫『朽葉三富義臣君略傳』
- (八) 同『三富朽葉の生ひ立ち』
- (九) 志岐の島が父の天地に属するならば、東京は彼の母の世界である。」とある。
- (十) 長谷川時雨の『流転の芝露子』によれば、「芝露子はしろという名が本名なのである。誰が子か、身分をかくしたものが親しらずにして金をつけて渡したのであらう。彼女の親というのは養ひ親だった。さうした生立ちが彼女の名にも寄りどころがなく、おしろとよばれて育ったといふのを、夫の友人が芝露子と書く事を勧めたのであった。」とある。
- (十一) 朽葉訳アドルフ・レッテエの譚詩『冬の唄』がある。

冬の唄 アドルフ・レッテエ

樂しげな絲繰車の華やぐひと室、
奥方と姉妹君はおはさぬ殿方の爲に絲紡ぐ――
冬のお城の幽ち籠めた静けさ、
圍爐裏の炎は快濶に踊つてゐる。

雪に戯れる春の嬌音、

華やかな絲繰車は繞めぐり唱ふ、

（わたしたちの優しい殿御は暗れの戦に出ておはす、
（戀）の御護りする方に誰が禍をし得ようぞ？）

おお女御方、みだりに慢つた言ひやう――

屋根の上に墮ちて来るは凶の鳥――

過ぎゆく幾日、過ぎゆく歳月――

騎士達は十字軍で死に果てた。

奥方は室の中にただひとり絲紡ぐ、
姉妹君は墓場のうちへ。

その髪は骸を包む白布なして

室の中にただひとり奥方は居睡る――

聴き給へ、聴き給へ、おお眠れる絲ひき手――

風が軒下で哭んでゐる、

此の夜の風は炬火を吹きつけた、

物の具の血汐とも思はれるまで――

ああ！ 風は病める子供にも似ていと低く歎く――

騎士達は十字軍で死に果てた。

朽葉の『冬の唄』第一章に何らかの影を落しているかもしれない。

(四) 広津和郎の『砂に残された文字』の第三章に次の条りがあり、朽葉の風貌を伝えている。

一見関西のはんちを思はせるやうな優男であった。節糸の縞の著物に對の羽織を著、それがキチンと畳み目のついた端正さで、襟元もよく合はさり、同じく畳め目の正しいセルの袴を胸高につけ、新しい革の雪駄を穿いてゐた。小倉の袴を腹の下の方に締め、その紐インキ壕をぶら下げ、ふところ一杯にノートや教科書をつめ込み、板付草履でカタカタと音をさせて歩いてゐた当時の早稲田の学生達から見ると、三富のその服装から受けた最初の印象は、「にやけた学生」といふ感じであつた。男にしてはめづらしい色の白さで、細面の顔が稍下膨れになり、何処かに女性的――といふよりも寧ろ女形を思はせるやうな生白さがあるが、併し銀縁の眼鏡の底にひそんでゐる細い眼は、穏やかな表情の間に、何処か冷たい理智的なものと一種の傲岸さとを吐き出してゐた。つまり全体のそのほんちらしい容貌や服装の中から、眼だけは冷たく人を見下してゐるやうな感じなのである。

私はその後彼が鶴巻町の通などを歩いてゐるところを見たが、町の真中を決して後は振返らないと云つたやうに真直ぐ顔を向け、おちついた足取りで端然と歩いて行くのである。そういうふ形には、最初彼を始めて見た時の女性的なものよりも、寧ろ肚の据つた妙に強いものが感ぜられた。三富と今井は私より二歳年上であつたから、その頃の三富は二十三四だつたのあらうが、その顔附よりも、さうして歩いて行く態度などが、年よりもずっと大人びてゐた。

その後少しづつ彼のさういふ態度が合点が行くやうになつたが、恐らくは彼は意識的にさういふ態度を取つてゐたのではないかと思ふ。彼は早稲田の学生の乱雑さが嫌ひであつたらしい。彼が雪駄を穿いたのは、あの学生達の板付草履の無感覚に對する反撥らしい。著物や袴の折目を正しくし、その袴を稍胸高に穿いたのは、ふところをノートや教科書でいっぱい膨らまし、腹の下にずり下つた袴の紐にインキ壕をぶら下げた学生達の無雑さに對する彼の批評であつたらしい。さういふ彼の気持ちだが、相当意識的に彼に一つのポーズを執らしたといふ点もあ

ったのではないかと思ふ。

私は三富朽葉とは殆んどつきあひはなかったから、三富と親しくしてゐた人達から三富について聞いたいろいろの話から三富を想像するのであるが、日本のいろいろな無難さに対する嫌惡を胸に抱いてゐた彼は、その無難さと戦ふためにも、先ず服装などの端正さをみづから示さうと考えてゐたらしい。

(三)『詩語を中心とした詩論』(『日本詩』一九三四年九月。)

(四)『三富朽葉』(『詩人時代』一九三五年二月。)

(五)増田篤夫は第一書房版『三富朽葉詩集』の編者註記として次のように書いてゐる。

朽葉はその第一自選詩集を飾るべき多くの詩を夢想したが、彼の手控へによれば、『雨の唄』、『日曜日』にその一端が實現した。同じ手控へに、『夜』、『薄命の唄』の名が見えるけれども、編者は遺品全部を調べて尚之を發見することができなかった。『深夜』を以てその一篇に擬するとしても、題名の近似以外推定の基礎は全く無い。おそらく、この一篇共嘗て詩人の夢想裡に存在したのみで、彼の言葉を借りれば、『裸かな意味のままで著物がさがしてゐた』(遺稿雜纂)ものと思はれる。(營み)は第一自選詩集に冠すべく彼に秘藏された書名である。明治四十四年以後の作品を呼ぶに編者が之を以てしたのは、朽葉生前の計畫を記念し、旁々その詩人としての態度を偲びたいがためである。そのうち數篇は当時『三田文學』、『朱樂』等に掲げられたが、他は篋底に藏せられてゐた。なほ五六の未定稿が發見されたが、大正三年七月を限りに詩作らしいものは見當たらぬ。

(六) 同右。

四 散文詩集 生活表

大正三年八月早稻田文學に(火の鳥)の匿名で『生活表』と題す

る散文詩を公にした朽葉は、既に同じ『生活表』の名を冠する散文詩集を計畫してゐた。『營み』の姉妹篇と見られるこの『生活表』は、生涯の辻に立てられて、彼が運命の一續きの繪解きと成る筈であつた。けれども、わづかに門出を記念する六種の文章が綴られただけである。うち、『岬(或ひは岬角)』の散逸は編者の深い悲みである。(中略)單行本『生活表』には序詩及び(藝術への祈り)が添えられる筈であつた。(後略)

『三富朽葉詩集』の編者註記として増田篤夫の綴つた小文であるが、『散文詩集 生活表』(本稿では現存の散文詩集と、それが有する同名の一作品とを區別するために、前者を『散文詩集 生活表』、後者を『生活表』と表記。)が現在の形で成立するに到る経緯や、朽葉の構想してゐたあり得べき散文詩集の壯麗な姿を、十分に伝えてゐる。

そのうえ(靈魂のアヴァンテユウルを純粹の姿に映さん)とする象徴藝術らしい根柢に成る一種の自叙傳で、『微笑の反省』以前の傾向を記念すべき散文詩であり、全集中最も重要な部分に屬してゐる(増田篤夫)『現代傳説その一、乞食傳(未定稿)』もこの流れのなかで捉えてよいだろう。

『散文詩集 生活表』については、朽葉自身の定義がある。

『生活表』について。――あらゆる境遇に於いての自分を傳記に

すること。——之は連續した數個のお伽噺の唯一性を備へたものとなるであらう。此の著の爽かさは既に一個の現代的傳説である。此の傳説は一個の詩篇でなければならぬ。なぜなら、自分は藝術家であり、自分の感じた世界は創造品である故。（『遺稿雜纂』）

また増田篤夫は『三富朽葉詩集』の編者解説で次のように述べている。

朽葉の凡ての作品は、彼が心靈の（營み）を書き記す（生活表）であつた。彼は一聯の詩一節の散文にも、丹念に日附けを入れた。（あらゆる境遇に於いての自分を傳記にすること）（『遺稿雜纂』）が作家としての彼の唯一の成心であつた。故に、餘人の創作は知らず、朽葉の創作に限つては自叙傳オートビオグラフィに非ずんば自叙心理オートビオシロジイである。

三富朽葉がいつ頃から詩型として散文詩を意識しはじめたのかは、むろん詳らかではないが、第二章で触れたように一九〇八年（明治四十一年）、マラルメの散文詩『秋の悲歎』を訳し、これは二年後「劇と詩」創刊号に発表される。朽葉十九歳であつた。さらに一九一一年、やはりマラルメの散文詩『哀れ蒼ざめた子供よ』の訳を「創作」二巻一号に発表、また増田篤夫と語らつてボードレールの散文詩集『パリの憂鬱』の全訳を企画し、未定稿ながら十五篇が『三富朽葉詩集』に収められている。朽葉がマラルメのおそらく彼好みと思われる韻文詩

『嘆息』や『海の微風』ではなく散文詩を、ボードレールの『惡の華』ではなく、『パリの憂鬱』を取り上げた事實は、あるいはたまたまの成り行きに過ぎないのかもしれないが、彼に内在していた散文詩への嗜好を示唆しているとも受け取れようし、同時にこれらの翻訳作業がかかる嗜好の顯在化を促したと推測するのも、あながち穿ち過ぎとは云えないだろう。加えてしばしば関心の所在を語っていたランボオの『イリュミナション』が、多分に朽葉の感性を刺激したはずである。

第一書房版『三富朽葉詩集』に拠つた創元社版『現代詩人全集5』によれば、『散文詩集 生活表』頭初の『魂の夜』の執筆年次は一九一一年から翌一二年とあり、続く『燦けた鍵』は第一節が一九一一年十一月一日、第二節と第三節とが同年十一月七日、第四節にはなぜか日付がなく、第五節が一九一二年三月二十二日、第六節が同年九月二日とあり、『燦けた鍵』各節を独立した作と見做す作者の態度がうかがわれる。また『海』は一九一三年九月十五日、『生活表』（『早稲田文学』一〇五号に発表。）には一九一四年五月とあり、絶筆『微笑に就いての反省』（『早稲田文学』一四二号に発表。）は当然ながら一九一七年七月の日付をもっている。これらの日付には、「生涯の辻辻に立てられ」るべき作品への作者の思い入れがこめられていよう。

そしてこの執筆年次によると、『魂の夜』と『燦けた鍵』とは、ほぼ時を同じくして書かれたわけだが、一九一一年から翌年にかけてとなると、「自然と印象」廃刊後、独自の創作活動を行なった『第一詩

集『終盤から』『第二詩集 管み』にかけての時期に当り、朽葉の口語自由詩が完成度を高め、飽和状態へと昇りつめてゆく頃であった。これは二種類の詩作行為が平行して営まれていたことを示すもので、さらに未定稿の『現代傳説』四篇が一九一二年から一四年までに書かれたことと照合してみると、朽葉の文学生活のいわば中期の流れが一つの意味合いを帯びて浮かびあがってくるのが分かるだろう。

『盲人の歌』『CANTIQUE』『冬の唄』『雨の唄』など彫琢の限りを尽した詩章が次第に流れるような旋律美への傾斜を深めてゆく一方で、マラルメやランボオに触発された散文体による自我のドラマ、現実と理想の相剋が織りなす幻想空間を舞台にした麗わしくも思慮しい自我のドラマがくり展げられていたのである。そして前章で見たように口語自由詩——朽葉の認識では韻文詩——が一九一二年をもつて途絶えた後、散文詩が自己を託すべき唯一の詩的営為となる。なお『散文詩』には『現代傳説』四篇は云うまでもなく、『遺稿雑纂』のもつ他の詩的散文も含めてよいだろう。たとえば「異様な幹が叢に沈んでゐる。餘りに單純な夜の言葉は意識にのぼらぬ樂園を徒らに告げる。わが幸福は何處に?——嵐の匂ひ溶け入る束の間の身震ひに!」のような。

それではこの時期の三富朽葉の自我のありようはどのような相貌をもっていたのか。前章のテーマの一つであったが、ここに念のため今一度瞥見しておきたいと思う。次の文章は先にくく一部を借用した増田篤夫の筆になる『三富朽葉詩集』の後記の一条りで、朽葉の生理的

心理的精神的様態を伝えて間然するところがない。

十九歳から二十二歳までの書簡や日記や詩作にも觀取されるやうに、彼の内心には、倦怠と疲勞との早熟な自覺、一種不可思議な悲哀と喪心との訴へ、孤獨を求める異様に眞實な感情等、何となく彼を人とは違つたものにする不安な心理が、一方、凡べての青春の空を飾る幸福の期待、人性の信賴等の水々しい情操と平行して、早くより動いてゐたが、この傾向、この感性上の（祕密）は、二十三歳時分から、自己對世界の不調和の意識、幻滅の感情、即ち（触れがたいといふ苦しみ）（散文詩の「燦けた鍵」）を結晶せしめ、彼の言動と彼の文學（第二詩集、散文詩集、遺稿雑纂等）との上に酷しい調子を與へ、しばらく彼の感情を言ひたやうに飢ゑ渴いたやうに彷徨せしめた。

ひとりの人間のありようを、これほどみごとにレジュメした文章は珍しいのでなからうか。盟友朽葉への思い入れの深さもさることながら、あらためて増田篤夫という文学者の力量の程が察せられよう。

『第一詩集』に立ち罩めていたヴェールの露も、『第二詩集 管み』に流れていた豐潤な感情の調べも、『散文詩集 生活表』を彩る認識への渴望も、詩人に先天的に内在し、『世紀病』の毒を嚥んで次第にくらんできたアンビヴァランスの紡んだ絵模様であることを、増田篤夫の筆は確かな説得力で解き明かしているのである。

白哲の貴公子に内在したかかるアンビヴァランスが、実人生上のマ
イナス要因として、一見平穩な彼の日常に暗鬱な色合いをもたらし
たとしても、彼の詩的営為への多大な寄与として働いたことは云うま
でないだろう。ボードレールやランボオ流に、あるいは萩原朔太郎や富
永太郎流に、現実世界を彷徨して酒や群集に淫したり、ことさら異様
な幻覚の裡にイメージを喚起したりするありようは、三富朽葉には無
縁のもので、彼はみずからの内面の絵模様を適確なメティエのもとに
写し取ってゆけば事足りたはずであり、また感性に生きた彼には、マ
ラルメの思念の世界のもつ偉大な「不毛」とも、幸いにも無縁であ
る。

現代傳説。——私が象徴といふ時、抽象的、非現實的を意味する
ものでは更にならない。無意識界よりわが感性への、未だ言語にのぼつ
てゐない消息、反映、照應、流動、即ちあらゆる濃い現實の祈願を
言ふのである。

『遺稿雑纂』に収められたこの覚え書風の短文は、朽葉の文学を語
るうえで、とりわけ重要な意義をもつ。朽葉にとつて象徴主義とは、
のっぴきならない内的レアリズムの謂にはかならないのである。

ここで『散文詩集 生活表』頭初の『魂の夜』を読んでゆきたい。

もはや秋となつた。やがて此の明るい風物に續いて、鴉の群が黒
い礫のやうに灰色の空を飛び散る、鬱陶しい冬が来るであらう。

四季と群集との中に在つて、脆く苦い、また物乞ぢする私の生命
をば運命は異様に麗しく飾つた。私は常に感性の谷間を彷徨つて空
氣から咽へ濃い渴きを吸つた。又、夢魔に壓されるやうな私のか
碧い生活の淵にも、時々幽妙な光が白んで煌いた。幽玄と酷薄との
海に溺れて、私の紅い祈禱と生命の秘鍵とは永久に沈み入るであ
らう。

秋の夜の長い疲勞の後、私は眠られぬまま、とりとめのない、や
や熱に浮かれたやうな物思ひに耽つてゐた。

私は何處とも知れぬ丘の上に、ゆるやかなマントオに身を包ませ
て、土塗れのまま横はつてゐる。眼の上には一旒の黒い旗がどんよ
りと懸かつてゐて、その旗は夏の白日の太陽の耀くやうに烈しく私
の額を照した。

私は薄ら明りの高窓から海底のやうな外を覗いた。遠方にもう夜
が静かに紅い翅を伸ばし擴げ、蒼い瞳を見開いてゐる。私の唯一の寶
はおもむろに彼方の夜の中に掻き消えてしまつた。

泉の周辺に色や匂ひが一杯に溢れてゐる。その傍を獸は一匹づ
づ

つ、人は一人づつ、長い間を置いて走る。獸は光の如く飛び、人は悲鳴を挙げた。いつまで見ていても影は一つづつであつた。

私は何といふこともなく涙を落した。そして（愛）に対する消し難い悲歎に襲はれた。

眼が覺めると、もう朝であつた！ 雨の音と、そして、例えば牢獄の中へ僅かに射し入るやうな薄白い光線とが取り亂した身の周圍に零れてゐる……

—— 魂の夜 ——

冒頭の一句にランボオの散文詩『別れ』の導入部を重ね合わせたくなるのは人情というものだろうが、一語一句の類似に抱泥し、全体のトーンを見失うの愚は避けたいものだ。私たちは『魂の夜』を、ひいては『散文詩集 生活表』を、彼が甚大な影響を被ったフランス象徵派の存在を考慮しながらも、あくまでも三富朽葉作品としての主体性のもとに眺めてゆきたいと思う。それにどうやら『魂の夜』をことさらにランボオ越しに見る必要はなさそうである。イメージの祝祭の一面をもつ『イリュミナシオン』はともかく、あの激越な現実社会への憎悪と拒否の背景にイロニーとして抱えていた人間的現実への希求の表白でもある『地獄の一季節』の世界とその憤怒に彩られた文体は、富永太郎ならいざしらず文学の貴族三富朽葉のものではないだろう。強

いて挙げれば「世界は麗わしい一巻の書物となるために造られた。」とのマラルメの言葉の方が朽葉にはふさわしい。彼にとつて「藝術はそれ自体に於いて倫理と何の關係もない」（『感性論』）からである。

いずれにせよ、冒頭の「もはや秋となった。」との一句は、『第一詩集』以来朽葉がくり返してきた季節へのこだわりが生んだ四季の一つを提示したもので、それ以上でもそれ以下でもないが、全章の舞台とその舞台を領する色調を決定するという大きな役割を与えられている。秋は夏の熱狂と冬の擾乱との間にあって、人を隠微な心的状態へと誘ひ、浸透性に富む「幽妙な光り」の戯れのなかで、多様な内的体験を幻想画として編み出すのに恰好の季節として登場する。あたかも恢復期（第二章参照）にあるように人は省察と予感との綯い交ぜの裡に、見えないもの、聴こえないもの、触れ得ないものを受けとめるだろう。そのうえ「秋の夜の永い疲勞」がかかる世界の訪れを促すファクターとして加わり、人はことのほか鋭敏になった感性を抱いて、ひたすら受容に生きるのである。

『魂の夜』の秋とはそうした喚起力豊かな季節として理解され、第一節ではその秋の心的情景が華麗にして端正なイメージ群によつて描かれてゆくわけで、『燦けた鍵』の第二節にも云えるように朽葉にとつて秋は内面のドラマの季節ということになるだろう。ところで私たちは今「端正」という言葉を使ったが、じつに端正さにこそ三富朽葉の真骨頂が存するのであり、これが彼をランボオや富永太郎などから隔てる小さくない因子の一つであることを指摘しておきたいと思う。

文学においても実人生においても、いかなる惑乱の渦中にあっても彼が端正さを失うことはなかったのである。そして案外こうしたところに他の夭折詩人、たとえば中原中也、富永太郎あるいは村山槐多など（なお立原道造の人氣はまた別のところにあるはずだ。多分に誤解に基くかかる人氣は詩人立原道造の不幸であろう。）と異なり、現代の

読者を朽葉から遠ざけている大きな原因があるのではなからうか。ここに見られる「群集」にしても同じ近代都会人の目が捉えた群集ではあるが、十余年後、富永太郎が散文詩『斷片』の冒頭で述べることになる群集、「私には群集が絶対に必要であった。徐々に来る私の肉體の破壊を賭けても、必要以上の群集を喚び起すことが必要であった。」とする群集、実際にせよ、想像裡にせよ、彼らにまみれて、あるいは嫌悪し、あるいは親接する類いの群集は朽葉にとつての群集ではなかった。近代都市の一構成分子としての、「孤獨を求める異様に眞實な感情」を映す鏡としての、そしてこの両者の要素を合わせもって詩章に影を落す存在としての群集、これが朽葉にとつての群集であった。むしろここに狷介な人間嫌ひなり、安直な精神の貴族性なりを見てはならず、単に三富朽葉という存在とその美意識のありのままの佇まいにほかならないわけで、その佇まいは常に端正な美学に支えられているのである。

さて『夢魔』『疲勞』『熱』や頻出する色彩語にまとわれた第一節は、『第一詩集』から『第二詩集 營み』の『CANTIQUE』や『冬の唄』第三章にかけてすでおなじみの詩空間を提示しているが、お

そらく『遺稿雜纂』に収められている詩的散文などでデッサンを積み重ねた朽葉が、少なからぬ自信のもとに、今度は散文体によつてその詩空間をさらに錯綜した情念の劇の場として、生涯の最初の辻に立た伝、記化され伝説化された自画像の導入部がこの第一節ということになるだろう。

第二節には、いわば父母未生以前の自己の記憶、あるいは無意識的記憶^{インフ}を想わせる心的現象が、第三節、第四節では夢のなかの光景のような幻想風景が展開するが、かかる場面を領しているのはさまざまな色調の光であり、外界を色と光のもとに捉えるときの朽葉のデリケートな感覚の程が偲ばれるし、とくに第四節の獣と人との跳梁の図には、一幕の影絵芝居を見るような趣きがある。そしてこれらの三節を支配しているのは死と孤獨のイメージであり、それらは第五節の悲歎の一行へと収斂されてゆくのである。最終節、秋の夜の「熱に浮かされたやうな物思ひ」の生んだ狂的な幻覚が朝の白々しい光を浴びて消え失せる幻滅の詩章には、認識への意志をはぐらかされた詩人の嘆息がこめられているのかもしれない。

全六章からなる『燃けた鍵』では一層熾然な認識への渴望と幻惑、そしてその後にくる幻滅の苦渋がますます華麗にイメージ化されている。たとえば第三章の後半部――

私は雲の渦巻模様を見た。

私は鮮かな虹を見た。

碧い月明りの中にくづれる花を見た。

曠野を右往左往する獸を見た。

これ等は凡て触れ難いといふ苦みをわが脳に印した。これ等は凡ておん身なのである。私はわが師マラルメの一句を抱いて輾轉する。——（空とは何だ？）

簡潔にして多彩なこれらのイメージ群が放射してくるものは、漠然とした青春の不安や焦燥というよりは、ある異様な光景を見た人の胸騒ぎに似た戦慄であり、その戦慄する心を抱えた詩人は「吹き荒ぶ幻の中に掻き消えて」「眼界に無き戀人」の姿に託して、あり得るはずの存在、触れ得るはずの存在を、みずからの手に捉えようと悶えるのである。

『燃けた鍵』は最終章にきて、めくるめく情念の高揚を歌うが、これは『第一詩集』に見られた室内劇の人物に憑く情熱の発作を連想させよう。

私の胸は地獄の焰を養った。

或晩、私の夜具の裾はいとも優しく、又重く重くなつて、鬼が私

の肩を覗いた。私は之と闘つて、遂に彼奴をわが天國へ曳きずり上げた。それ以来、わたしは夜を舉げて満杯の血に酔ふ。

おお此の優しさ！

谷底を指さして一直線に狂ふ三角帆の船がある。絶息の無感覺を身に覚えながら針路を枉げたとあせるわが額に、夜は紅の烙印を置いた。

おお波よ、おお船！ 凡てを飛び越えよ、飛び越えよ！

昔はわが魂は塵を嘗めた、今は此上ない血潮に地に塗れしめる。

この『燃けた鍵』は『遺稿雜纂』に収められた特異な詩的散文『血の言葉』にその原型が認められ、テーマにしろ、イメージにしろ、朽葉が心底に抱え続けていた愛着の深いものであることが察せられる。

小生の紅き額は FRANCHIR という努力の烙印に焼かる。凡てを飛び越えて満足を知らぬ心底を彷徨にまかせんこと、わが惨憺たる祈りにして、亦わが生命の祕論に候。

時に小生は、赤き三角帆の谷底を指さして狂ふを夢み候て、絶息の無感覺を身に覚えながら針路を枉げたとあせること、時に鬼と闘つて、彼奴をわが天國に引きずりあげ、満盃に血に酔ふこと有之、之等は小生が紅の喜びに候。

—— 血の言葉（部分） ——

ここに見られる飛び越え、というテーマは、以後の作品に「太陽と永久性とを飛び越えん力の爲に」（『現代傳説その一、乞食傳』）とか、「眩く船暈の胸悪さを常に取り捲く鷗よ、常に抱く汐騒よ、飛び越えよ」（『生活表』）とかの形でくり返されて、そこには認識への絶望の思いに鞭打って、一挙に認識の彼岸へ飛翔しようとの詩人の願望が託されているのである。「谷底を指して一直線に狂ふ三角帆の船」のイメージするものは、かかる飛翔への衝動に憑かれた詩人の心の壮麗にして凄絶な姿であろう。

既述のように一九一四年五月の執筆年次をもち、同年八月「早稲田文学」一〇五号に発表された『生活表』は、未定稿に終った四篇の『現代傳説』を引き継いで「あらゆる境遇に於いての自分を傳記に」、しかも「連續した數個のお伽噺の唯一性を備へたもの」を目指した作品として、象徵主義詩人三富朽葉の詩的世界の集大成と見做すべき長篇である。『生活表』が（三日）から（二十九日）までの一見恣意的と思われる十一の日付のもとに構成された日記の体裁をもっている事實は、きわめて示唆的と云わねばならない。自己の伝記化のために、本来日常的現實を日常的時間の枠内に記述する場である日記体を採用した朽葉の意図は、實際の日付の枠を逆手に把って、そこに生起し流動する詩人にとっての唯一の現實、すなわち詩人が「自分は藝術家であり、自分の感じた世界は創造品である」と云う現實を構築することにあつたはずである。ここにきて前掲の「私が象徵といふ時、抽

象的、非現實的を意味するものでは更にならない。（中略）あらゆる濃い現實の祈願を言ふのである。」との言葉が、深い意味合いのもとに想起されよう。

『現代傳説その一、乞食傳』で父母未生以前の自己の姿を、「烈しい飢ゑと渴きに追はれて、手當り次第に（自然）をあさ」り、「太陽と永久性と」の超尅を夢見て異郷を放浪する乞食に託して、いわば超時間的超歴史的な空間にイメージ化した朽葉が、『生活表』ではことさら日常的時間の桎梏のなかに自己の伝記化伝説化、すなわち永遠の相のもとにおける自己の創造を企てたことは、日常的現實と日常的時間をそのまま詩人にとっての唯一無二の時空に変革することへの彼の意志の表明にはかならず、たとえば日常的瞬間の裡に永遠の時間を看取したブルウストの世界を彷彿させる営為とも云えるだろう。

『魂の夜』や『燃けた鍵』が導入部から展開部を経て収束するといふ一応の流れのもとにまとめられているのに対して、『生活表』十一章は個々に編み出された十一の詩篇であり、しかも個々の詩篇は、それぞれの日付の日の詩人の現實の心象風景を一回限りのものとして提示しているわけで、したがってこれはあくまでも日記でなければならず、それも五月三日から二十九日という晩春から初夏への季節のなかで、一つの必然として選り抜かれ切られた日々の記録でなければならぬのである。たとえば（三日）のたふんに形而下的な街路のイメージと恋人のポートレート、一転して（四日）の壮麗かつ重厚な形而上学といった具合に。その（四日）の記録は――

人類の歴史に放ち飼ひにされた私はここそこに、泡立つ海を見渡す岬を遊牧する。青草の上は鹽のやうに苦い。彼の原始的動物がわが潜在意識に彷徨する胸惡さ、地續きに。私の思想は銅板畫に成つた。この太陽の異様な著色よ！巖が、巖が、この塊が餘り多過ぎる、空に迷信が擴がり過ぎるやうに。見よ、わが祖先達は手を舉げて、雲の現象に媚びる。何たる威嚇ぞ！烈しい單純の雪崩に埋められて眞晝は重く顫ふ。麻痺は蜷り、怖れは降る。彼等は荒い感性を抱いて哲學の以前に長く暗くさまよつた。彼等にとって吸ひ込まれた瘴氣は我等の遺傳によつて吐き出されてゐる。霜に焼けた血を振ひ落せ、思ひも寄らぬ鋭さ、鮮かき、純らかさを以て。（自然）よ、御身と賭をする、御身の造物主、わが DELICATESSE！

連綿と畳みかけてくるこれらのイメージ群の構築する詩空間を、日常的语言に翻訳することは不可能かつ無意味であるが、五月四日という曆のなかに「人類の歴史に放ち飼ひにされた」詩人の深く遠い現実を填め込み、『乞食傳』の系譜に連がるものの日常的時空の秩序を乱すことなく、その時空そのものを「時には言葉の窓に凭つて人類の歴史を上下する」（六日）詩人の唯一の時空として獲得しているのである。ここにあるのは太古以来人類の自然と世界に寄せる畏怖と憎惡と憧憬の思いであらう。

そして（八日）――

空が稍蒼靄めてゐる。物語に聴き惚れる子供の單純を以て、ロビンソンのやうな孤獨を以て、私は夜の片隅に坐つた。木の梢のここと、梢の上の城のこと、又築山の蛙のこと、凡て水際の爽やかさのこと、亞刺比亞、波斯、印度支那、安南、暹羅、日本、阿弗利加等に蒔き散らされた世界的な燈火のこと（おお其の涼しい暗緑のニュアンス！）、誠に無心な願ひを以て近世の惡熱を更に文明的な鋭感へまで REFINE さすべき性質のお伽噺の數數。（後略）

世界を識り、その言葉を読み解き、やがてはそこに同化するためには、空の表情や風の音声や動植物の佇まいなど世界の像にナイーヴな驚異の眼差しを注いだはずの原始の人びとの鋭敏なアンテナがなければならず、それは「物語に聴き惚れる子供の單純」な心と「ロビンソンのやうな孤獨」な生の営みと等質な姿勢であり、そうした姿勢を抱いて詩人は世界に処し、その場に「お伽噺の數數」を紡ごうと云うのである。

しかしながらかかる詩人の「無心な願ひ」は、しばしば苦いアンビヴァランスにつきまとわれるであらう。（十一日）の記録の冒頭の部を見よう。

爽かさに渴いて熱を擲む者よ、鮮かさを訪ねて暗くさすらふ者よ、御身の焦れる曙が惡夢の空にのみ明るむ者よ、涼しい此の五月の淺緑の中にふと醒めてわれとわが病に氣づく時あらば、昔の孱弱

い眞實（永遠に失はれた記憶）が餘りに失はれ過ぎたことの毒に驚くであらう。

「明」と「暗」、「涼」と「熱」とでも云うべき両極を行き来する不安と焦燥に彩られた心的風景は、すでに『第一詩集』時代から朽葉の執拗に追っていたテーマで、たとえば「地下室に降りて見給へ、／圓かに優しい月の面の／殘忍な相に誰か呪はれぬ者があらう。」（『夜曲』）とか、「この室の／蒼い、蒼い幻惑の底に、／降りかかるもの憂さの中に、／私は眠りを窺つてゐる、／周圍をひそかに飾つて／閃く星を夢みてゐる。」（『昔昏の歌』）とか、「光りの中のギジョンに酔ふ時／誰がくらやみを思はう、／花よ、けれど、おまへの優しさは夜にこそ匂ふのではないか。」（『黄昏の薄くらがりに…』）とかいった具合に、『第一詩集』の一大モチーフの観があったが、（十一日）の冒頭部には深刻な自我の分裂の様相が、さらに隅取り鮮かなアンビヴァランスの裡に呈示されている。「明」と「涼」を求めながら「暗」と「熱」にのめり込んでゆく自我の味は随分と苦いであらう。

しかし（十五日）、エレガンスとデリカテスの詩人の矜持をこめて――

わが唯一の許嫁 DELTCATESSE の名に依つて此の晩春の頂點より私は彼の麗しい思慕の光景を夢みる。不可能な豊かさの漲る EDEN を想ふ。希望の光と恵みの雨とに洗はれた虹を仰ぐ。おこ

三富朽葉論 下

そかに優しいお伽噺の ESSENCE を映す。

此の勞働的精神は私を群集から離れしめた。如何に遠く獨りわが耕すことよ！ 孤獨は誠にわが魂に熱を病ましめる。けれども私は鉤を肩に、更に立ち上がつて大股に歩み去らねばならぬ、漠然たる彼方へ、何方へ紛れ込むとも知れぬ未開の性質へ。

童貞の嫌惡を以て私は公の場所ならぬ會合を厭ふ。

群集が登場するが、ここにはボードレルもなければ萩原朔太郎もない。詩的営為を通じて「群集のなかの孤独」に浸る自意識のありようは朽葉のものではないのである。ましてランボオの激越な罵倒からは何と遠いことだらう。かねてより詩人が至高の営みとしてきた「お伽噺の ESSENCE を映す」に際しては、詩人は黙つて「群集から離れ」て、みずからの工房で独りであれば十分なのだ。そのとき群集はおのずと消失するであらう。たとえその工房が「何方へ紛れ込むとも知れぬ」はなはだ不安定な場であり、その営みの孤絶が「魂に熱を病ましめる」重圧に充ちたものであるとしてもである。最後の一行には貴公子朽葉の面目を読めばよいだらう。

そして（十九日）、朽葉の筆になるもつとも壮麗な詩章がくる。

EDEN は ADAM と EVE にとつて背景ではない。彼等の觀念そのものである。私の動揺する觀念は誠に私の暗い冒険である。振り搖かされ、眩く船暈の胸惡さを常に取り捲く鷗よ、常に抱く汐

八三

騒ぎよ、飛び超えよ、純粹——舞へ、刹那を呼び起す律の嵐——豊かさで私は嗚呼！ 恐らくは窒息せねばならぬ此の圓かなゆらゆり。

峯より峯を駆け旋る樂音を以て私は夕焼の曲を弾いた。熱い指は今もなほ火を感じてゐる。

私は近代劇の一場を演じて異様な沈黙を齎した、寶石のやうな犯し難さを観客の額に。

蜥蜴のやうな頼の身に（自然）を浴びて私はやがて悲しみを乾かした。

——多くの時間を曳き摺る室内旅行の大疲労の後、凄まじい夜を私は漕ぎ別けて行く。

見られるように観念の劇がそのまま日常的現実からの脱出の希いに結びつき、現象の彼岸へのめくるめく飛翔を喚び起こす。しかし詩人の最たる美的営為であるこの飛翔は「窒息せねばならぬ」ほどに切なくも危険な知覚の裡に行われるわけで、それ自身凶々しい美しさを宿命づけられている。何と凄絶な「室内旅行」！

私は聯想の欠片を拾ひ集めるより早く撒き散らした。どんな平和を、どんな幸福を賭けても回復せねばならぬ物を漠然とした彼方へ失くした。唯一の純粹を永遠の間に捜る手の恐ろしさよ！ 中心を逸れようとする手の最後を舉げて何を祈禱しよう？ 何を…

これは（二十二日）の冒頭であるが、ここにもあり得べき現実掌握への詩人のもどかしい思いをこめた試行錯誤がある。

しかし時には天啓のように、詩人の思い描く現実が実在すること、ふと彼に告知する瞬間の訪れもまたあるだろう。（二十七日）の前半部——

暮方。突然感動の全力にみなぎる（我）の姿。とある淵に白む光りのやうに、私は眩きながら静けさに浸つてゐる。此の二重の消息はおおくの詩人にしかく惜まれた子供の日の光景である。此の事を黙想せよ。苦みと優しみとの簡単な繪本を繰り擴げる藝術、その魅力…

「眩めき」と「静けさ」及び「苦み」と「優しみ」というきわどいバランスの裡に姿を見せる根源的な時空とそこに息づく誇らかな自我、それらは「子供の日の光景」のよみがえりという遠く深い心的背景に支えられているのである。（二十七日）ではこの後、ふたたび『乞食傳』に連がる壮大なテーマが語られる。

世界的な日没時を何者かが指した。（自然）の蔭に蹲つて、私は灰の味ひに入り交る夕焼けを見た。太古を運んでくる傳説の濤は今凄まじく荒れてゐる。此の連續の汐騒、此の彩られた現象はわが GROTESQUE な歴史的遺傳を酷しく揺り起こす。巖と木と草と

の烈しさに取り捲かれた貧しい貧しい心の生活、あらゆる親と子と兄弟との野蠻、汗と惡寒との赤裸、無智な勇氣と無智な恐怖……病んだ體は厚い林の奥に腐つた柴と成つた。巔を駆け降りた若者は廣漠の中へ紛れ込んだ。ふと立ち上つて耳を澄ますに順れた暗い闇の手、闇のダイヤモンドを犯してさまよふ焦げた皮膚の一群。荒荒しい不幸は何處の隅にも彼等を待ち伏せした。彼等の熱臭い快樂と愛とは常に動物にねらはれた。おお子孫よ、燈を點けて汝の親の暗い魂を祭れよ、淨めよ。祭るべき我等の祖先の舉動を恐れよ、でなければ、御身の原始の沼へ曳き込む爲に彼等の間歇力は延び上るであらう……

このテーマを喚起したのが、「突然感動の全力にみなざる（我）の姿」と、人がみずからの生存の根元にレミニサンスの絵模様として秘めているはずの「子供の日の光景」とであることは明らかであらう。そしてここにあるのは、始源の世界とそこに置かれた人間のありようへのたぶんに屈折した郷愁と畏怖の念である。

最後の（二十九日）——

雨は静かな言葉のやうに私の思想を濡した。貧しい微笑と稗氣を帯びた満足と其の外の目立たぬ素直さとで私はそつと戀人を祝福した。彼女は踊りの型を踏んで昇天の恰好をした。誠に彼女のあらゆる

る低い氣質も魂の日に彼女の天國を障りは切れぬ程純粹な舉動に彼女は富んでゐる。彼女は許嫁の優しさを以て私に爽かな囁を指した。ああ身に魂に鮮かな映象を浴びた不思議な名乗り合ひの記憶は昨日の事のやうに CHARMÉ に續がつてゐる。此の幸福の約束が告げ難い韻律に溺れてのみ現れることの口惜しさよ！

山の一角に私は旗を翻した、別れの爲に、彼女に送る最後の表情（此の魂の匂ひ）が暫く私の體よりも生き残る爲に。FOLIES 中に FOLIE を犯して私の血の言葉は彼方の谷間に唄ふであらう、死の聲を以て彼女の女性を頌める爲に。額は石へ、唇は蔭へ、凡ては新へ……

けれども如何なる危機も經過せねばならぬもの故、私は蝶のやうに現實の掌に怪しい粉をふるひ落とす。午後、私は水玉の著物をつけた彼女と連れ立つて公園の熊に餌をやつた。とある掘割の石崖で目高を掬ふ爲に蹲った。又ある日彼女の足は地を離れるであらう。踊りながら進む彼女の裾に私の差し上げる手を小さく小さく残して。おお生活よ、此の病的な樂園！

冒頭の（三日）に続いて、ふたたび恋人のポートレートが主旋律を奏でている。一見無造作に配置されたやうな『生活表』であるが、このように日常的現実への嫌惡を、恋人のあでやかなポートレートとの対比によって浮かびあがらせる二つの章をそれぞれ頭尾に置くという円環構造をもっていることが分かるだらう。

しかしそれ以上に重要なのは、頭尾以外は単なる断片の集まりの外観を呈している『生活表』全十一篇を通して、あり得べき世界への矜持と焦燥に充ちた模索が、さまざまな相貌をとりながらも終始反復されることによって、いつしかその無秩序と多様さそのものが、一つの秩序なり統一性を帯びてくるという弁証法が生きていることである。こうして、円環構造という外的秩序と、いわば内的秩序であるこの弁証法との絡み合いに、『生活表』を、さらには『微笑に就いての反省』を除く『散文詩集 生活表』を編むに際して朽葉の仕組んだ構図があるのではなからうか。「連續した數個のお伽噺の唯一性」とは、この視点から見ても、はじめて説得力をもつてであらう。

年譜によれば前年（一九一三年）、養父三富淨の死去に伴い家督を相続した朽葉は、その年、高木芝露子との同棲生活に入っている。三年後に破綻することになる「結婚」生活の始まりであった。モデル論議はいまは措くとしても、詩人によってその「むじやきでよい性質を」こよなく愛され、しかも踊りの素養を持ち合わせていた芝露子の存在が、（二十九日）の記録に大きな部分を占めていることはまちがいないだらう。そして末尾の「おお生活よ、此の病的な樂園！」との詩句は、『物語、澱』の次の条りと照合するとき、一つの意味合いをもつてレリーフされてくるはずである。

私は彼女を此の上なく愛したけれど結婚したのはやはり誤りであ

つた。家庭の仕事の平板に、素直な潔い心を凡化させるのは何たる毒毒しい罪であらう。遠かれ早かれそこへ落ちて行くべきが人の運命であるとしても、我が理想と頼んだ彼女のさうした経路を親しく間近に眺めたことの狂ほしさよ！更に悪いことには、臺所や詰らぬ近所合壁の交際は彼女の家庭的な本能に興味を引いた。それが生活の露骨な嘘へ彼女を引き入れる第一歩であつた。彼女の白い心にもじめな生活のしみがつくに連れて、彼女をいつくしむ私の愛は苛立たしい神経に形を變えた。彼女が無邪氣な目を見張つて、私の狂氣めいた焦燥に呆氣にとられる時、私は彼女を呼び醒ます力盡て茫然とした。私が最終の勇氣をふるつて、彼女の純潔の危機を説く時、彼女は無頓著に満足の笑を浮かべて、（私なんかどうでもいいの、あなたこそ弱いんだから身體を大切に……）そんなに落膽してはいけませんよ、ね！）と慰めた。

私はとうから人生の欺りの歴史に氣づいてゐた。その歴史は現在を通して未来へも續いてゐる。私は無恥な、曖昧な生活から玉のやうな彼女を隔てて、高い世界に彼女を秘めておかねばならぬと決心したのであつた。

この「彼女」が芝露子である必要はむろんないが、問題は家庭生活に代表される日常的人生を「病的な樂園」と呼び、本来的な人間のありように「純潔の危機」をもたらすものとして捉えているところにある。このような「人生の欺りの歴史」を拒否し、お伽噺の「優しく熱

い顯現に、殆ど（自然）のやうな賢い態度で」（八日）参与し、そこに至高の生の軌跡を印するという意志と日常的現実とのせめぎ合い、『生活表』ひいては『散文詩集 生活表』（ただし『微笑に就いての反省』を除く。）を流れているこのテーマは、（二十九日）の末尾の一句に向かつて収斂されてゆくのである。

ここで『三富朽葉詩集』の編者解説から次の条りを掲げておきたい。

「生活表」は彼の前期的創作の総勘定であつて、後しばらく彼は創作を斷つた。

嘗て彼は、幻滅によつて却つて多くの藝術家を知ることができたと稱へ、二十三歳頃から、殆ど凡べての文學を斥けて佛蘭西象徵派の作物を読み耽つたが、二十七歳の頃から、彼の讀書もやうやく複雑自由になつて、ギリエ・ドウ・リイル・アゲン、ステファンヌ・マラルメ・ジュウル・ラフォオルグ・ギュスタアヴ・カアンから、又深刻な影響を受けたジャン・アルテュウル・ランボウからさへも遠ざかることもなく遠ざかつた。昔若い烈しい心から（羅列的な感情文明）と呼んで多くの同情を寄せなかつたエルハアレンにこの時彼が傾倒したのは、もはや象徵詩人としてではなかつた。

増田篤夫のこの文章がレジュメした朽葉の讀書の流れは、そのまま

彼の人生と研究著作を含む創作の流れでもあつた。フランス象徵派からヴェルハーレンへの歩みは、一言で云えば室内から戸外への歩みと云えるだろう。これは『第一詩集』から『第二詩集 營み』への軌跡を彷彿させるもので、彼の裡でほぼ同じ類いの精神の推移が二度に互つて行われたことを示している。第二章で『切抜畫』のコメントに際して述べたように、彼には早くから外部への指向が潜在し、それは次第に鬱積して「天性のシンボリスト」の美意識を揺さぶり続けていたわけである。

その経緯を詳述するのはもとより本稿の目的ではないが、『生活表』から『微笑に就いての反省』までの三年間は、懊惱と摸索とを経て軀身に至る内面の嵐の時期であつたことだけは確認しておきたいと思う。「物語 澱」が示唆する芝露子との生活における現実と理想との隔絶、やがて一九一六年（大正五年）二月の芝露子の離反、「明るい時」を目標してのヴェルハーレン研究^四、立ち去つた芝露子に送り続ける手紙に、いつしか清澄な調べが奏でられはじめる。かくて『微笑に就いての反省』が書かれるべくして書かれたのである。

ところで私たちは文学作品に接するとき、それが詩であればなおさらのこと、文意を追うよりも前に、その作品の文字構造が描く図柄を鳥瞰する習慣を身につけたいものだ。要するに読むよりもまず見るのである。試みに『魂の夜』から『生活表』までの四篇と『微笑に就いての反省』を見較べてみよう。一目、前者のむせるような濃密な絵模

様に対して、後者がじつに明るく爽やかな絵を描いていることが分かるであろう。そしてこのことが、三年の歳月を隔てた両者の詩空間の本質的な差異を示しているのである。「爽かさに渴いて熱を擲」み、「鮮かさを訪ねて暗くさすら」った『生活表』の詩人の切望したものが、『微笑』に就いての反省』において獲得されたことをこの絵模様が証していると言えらう。まことに「麗しい譬喩と誘惑に富んだリリスムを以て内心の危機（正しくは轉機）を語った玲瓏たる作品で」（増田篤夫）ある。

今日、私は過ぎ去つた経験に恐れを覚える。窓邊に立つて、手額に、うらうらとした春の空を眺めてゐれば、如何にうら悲しくも物優しい静けさの充ちてあることよ！ 私は今日過去の営みの胸に蘇り来るを恐れる。

昨日は何でもない、けれども凡てである。（彼女は唇に不斷の微笑を湛へてゐた、宛ら嗚咽のやうに私の心を刺した微笑を。）と、ラ・ブランギリエの「愛の備忘録」に記されてある。此の晴れた日に私は自らの微笑の貧しきを恐れる。

こうして過去への訣別の辞から『微笑』に就いての反省』の筆は起こされるが、此の種の訣別に伴いがちな苦渋や焦慮はもはや見られず、ここあるのは穏かな省察の眼差しを過去に注いでいる詩人の静謐な心であり、しかも「自らの微笑の貧しきを恐れる」詩人の胸には何らの

屈折もなく、ただ「晴れた日」をもたらした自然への素直な讃仰の思ひがあるだけである。

春よ、御身は隠れん坊の遊びをするには餘りに快濶な子供のやうに、冬の蔭から躍り出でて手を拍つて笑ふ。御身の息づかひは常に句やかな希望と約束との呼吸である。ああ何といふ奇蹟的な單純さ！ 花壇は狂ひ、森は舞ふ。私は石竹色の鮮かな乙女達を見た。きりきり舞ひをするテューリップ達、蛙跳びをするヒヤシンス達。

私は愛人達の何事も思はぬげな遊歩の快さを見た。私は乞食の母子が草の萌える築地に身を凭せて、卑しい言葉を擧げて自然を樂むのを見た。私は病んだ犬が日向に身を横へて昏昏として眠るのを見た。鳥は枝を揺つて囁り、病人達はそよ風に取り捲かれ、魚は温む水を飽かず吸ふ。皆己自身の世界を樂む。私も亦今日あたかも無限に似た喜びを以て彼等の爲に祈る。而も尚私が一番運命に満足しない勝手ものかも知れないけれども、神も照覧あれ、言ひ知れぬ花の念ひは私の胸に湧いた、都の空にたなびく一道の黄の塵埃を指して、私は生命の豊かさを讃へる。如何なる悲みなればか、此の喜びを斯くも味ひ深くする！

夜の闇が深ければ深いほど、その後にくる朝の光が眼に明るく映えるように、深い悲しみを經てこそ滋味掬すべき喜びを享けられたのだ、と詩人は云う。「冬の蔭から躍り出でて手を拍つて笑ふ」春は、

自然の春であるとともに、惑乱の日々を通り抜けた詩人の生の春でもあるだろう。美しく彫琢された詩句が、「己自身の世界を楽しむ」万象の祝祭に参与できた詩人の幸福感を織りなしてゆく。

ここには『生活表』に跳梁していた屈折した情念の劇や、超日常的なイメージ群は見られず、自己の伝記化伝説化に向けられたあの息塞るような意志の喘ぎにいたっては跡形もない。いまや「春」のよみがえりとともに掌中にした「爽かさ」を、ありのままに詩句に託してゆきさえすればよいのである。フィクションの時は去つたのだ。言葉の綾を厭わずに云えば、いま詩人の眼前に拡がる現実こそが、詩人の紡ぐフィクションの世界ということになるだろう。まさしく「一の新しい美學が象徴主義に替らうとしてゐるのである」(増田篤夫)。

春の片隅に坐つて、私は想像のピアノを弾く。私の曲中の少女は、柔らかな緑の芽の肩掛けをして、眞白な新しい雲の帽子を冠つて、アリエルのやうに軽く飛ぶ舞ひ手であつた。彼女の周囲はお伽噺のやうに單純で、路傍の花は彼女に會ふより早く名を告げた。けれども光りに代つて闇が地を領した時、手品師の(夜)は虚無の穴から碧い瞳と紅い翅との鳥を取り出して、彼女の眠りを惑はした。彼女は夢に王子が戸を叩くと見て、起き上つて戸を開けた。外は無限の闇であつた。只(死)のやうに活活とした闇ばかりであつた。それが眞黒なマントオのやうに彼女を纏んだ。その闇の暗さといつたら、彼女の魂の奥底にまで黒い蔭が出来たほどであつた。

彼女は夢の中に(夜)の手品師のまじなひにかかつてしまつたのである。それ以来、彼女は、半ば熱病のやうに、半ば狂氣のやうに、闇と光りとの境を出たり入つたりしてゐる。

智識といふ分類法に従つて、夢と現實とを分けて見るならば、彼女の夢は即ち現實である。

私の曲中の青年は裝飾のないまごころを以て彼女を愛してゐたが、彼女に現實が出現して以来、或る償ひ難い理由に依つて、彼女に別れを告げた。彼女への告別は彼にとつて漂泊であつた。彼女のマントオが闇であるやうに、愁ひが彼のマントオであつた。彼の魂は愁ひに塞がつて、熱病にかかつてしまつた。皆さんの或る方は御存じでせう、しよつゆう愁ひを呼吸する魂は熱を病むものです。それ以来、彼は半ば熱病の中に半ば狂氣の中に、よく

(あの子は今どうしてるだらう、

恐らく……)

と思ひさして、彼女の身を氣遣ふ餘り、弱り行くその心から喉元へ鳴咽が込み上げて来るのであつた。

智識といふ分類法に従つて、涙と歌とを分けて見るならば、彼の涙は即ち歌である。

作品觀賞に際して、その作品の背景にある作家の私事を知ることの功罪はとかく相殺されがちであり、時には必要以上の「深読み」を強いて、マイナスに働くこともままあるだろう。

しかしこの条りにまでなると、『生活表』の最終章以上に朽葉とマドモアゼル・ブランシュとの日々が色濃く反映しているのを、誰しも認めざるを得ないだろう。あるいはむしろみずからの愛の歴史を、メタフォアを駆使してみごとに描いてみせた手腕を讃えるべきかもしれない。もとより「私」の想像上のピアノ曲中の少女が芝露子、青年が朽葉、そして手品師が駆け落ちの相手という図式が、この条りを読み解くのにさして役立つとは思われないが、この図式はまずまちがいに成立するはずである。

それにしてもかくも苦渋に充ちた過去を一つの寓話として詩化し得たという事実から、ヴェルハーレンへの深い共感のなかで、すでに『明るい時』に身を寄せ、人生と世界に肯いの眼差しを注いでいた詩人のポートレートが確かな説得力をもってレリーフされてくるのが納得できるのであろう。たとえばここに見られるのは例によって「碧い瞳の夜と紅い翅との鳥」のイメージする「夜」と「熱病」と「狂氣」という『第一詩集』以来のおなじみの道具立てではあるが、それを回顧する詩人の心に仇な波紋はなく、ただ静かな観照と寓話化への透徹した思い入れのみを伝えている。

何ものかを鍾愛し、之に告別をした人よ。自然を明るくする花の季節、春は緑と紅との清らかさを傾けて御身に笑ひかける。今日、御身の顛へる魂は厳しく締まつた唇を綻ばせて、此の愛らしい招待に應へねばなるまい。御身の答えは無音の唄にも紛ふ限りなき思ひ

の微笑でなくて何であらうか！ 寔に今日、暗い運命は和やかな光りに融け合ひ、夢と現実と涙と歌とは入り交つて、人の面ざしに深い微笑をたたへしめる。微笑は贖ひの御堂に樹魂する無聲の樂章である。

自然の冬も人生の冬も過ぎ去ったのであるが、しかし「自然を明るくする花の季節」の「愛らしい招待に」与るためには、その冬に耐えた勁くかつ柔軟な心をもって過去の冬を受容し、今日の光のなかにそっと委ねてやるという優しい儀式を執り行わねばならない。そのとき人ははじめて「面ざしに深い微笑をたた」えて今日の春を享受するこゝとができるだろうし、もう「自らの微笑の貧しさを恐れる」必要はないだろう。そして次節で語られるように、微笑によってよみがえる過去は、いまは柔和な表情をもって、今日の春の一因子として招待されるのである。

嘗ては戀に狂つた若者の胸に、この春の日は復活の祭りのやうにおだやかな脈はしさを與へる。自然は今日嘗ては眩いた彼の眼に、眺め易く亦感じ易い壯嚴な景色を掲げる。柳の長い芽は彼の肩を慰め、溝のほとりの青葉はオアシスのやうに彼の額を涼しくする。若やかな日の照る今日は蔭さえも温かである。永遠に昇つて行く聖な道が、今日に限つて最も歩みよい只ひとすぢの安らかな行手であるやうに見える。彼の幽い眼が優しく成つたせい、今日物皆は露は

な現實のままで盡きない豊かさを現してゐる。

ああ斯くも貧しく斯くも聖な塵埃と愛との巷よ。光りは今日もの優しい永遠の眼差しを此の土に向けて、人の思ひを覆し、人の心を打ち開けさせる。心の祝ひ日、経験にとつての日曜日、ああ此の愛著に充ちた無限の親しみ！ 過去よ、過去よ、御身は今日天使の翼に送られて来たもののやうな微笑と共に貧しい胸に蘇る… 私が今日何かを悟つたとすれば、外でもない、

——微笑は過去の祭である！ 祈る魂よ、諸共に招待されてあれ！

この節の前半部こそ『生活表』から『微笑に就いての反省』へと歩いた朽葉の生のありようの推移のみならず、彼の文学の後期を飾るこの二つの作品の本質的な差異を示唆している条りと云えよう。「戀に狂つた若者の胸」と「眩いた彼の眼」とは、芝露子との愛の歴史のなかで煩悶し惑乱した詩人の自画像であるとともに、認識への渴望と感覚への耽溺に喘いだ『魂の夜』から『生活表』までの凄絶な「室内旅行」の表象でもあるだろう。しかしいま「復活の祭のやうにおだやかな賑はしさを與へる」春のなかで、かつて求めて触れ得なかつたあり得べきもの、詩人にとつての絶対不二の現実、は、彼が現象に注ぐ優しい視線にありのままの存在として「盡きない豊かさを現してゐる」のであり、そこには「室内旅行の大疲労」を去り、戸外の爽やかさに身を置いて、太陽と大氣に浴した明るい幸福感を湛えた芸術への戸口、

すなわち『微笑に就いての反省』の世界に息づく詩人の姿が見られるのである。

無智は無邪氣である。童貞は純粹である。けれども之等には認識と懷胎とが缺けてゐる。生きるとは自然に觸れることである。人の心は自然に觸れて悲愴と成る。悲愴より微笑に至るまでの過程を経ないならば、餘りに少く生きたことを人は悔まねばなるまいではないか！

そして、誠に人が死ぬものならば、誠に生存は虚無の餌食に過ぎないならば、言葉も足らず、思ひも足らず、日夜の流れに揺れる魂のみが高く感じ取る此の生活の感は、畢竟するに何の甲斐ぞ！ 此の生きた感動が何の故に死ぬべきあらうか！ 私が眞に愛し、私が眞に慕つた者はいつも私の内に宿つてゐる。私がいつかは呼吸の止まる日に會ふのは明らかなまことである。けれどもその故に彼等が私の内から去り得ようとは、何で信じられよう！ 彼等は私の心臓のあらゆる襞に行き渡つた永遠の感じそのものである。此の凡てが誠に消滅すべきものであるならば、人生は燃えない蠟燭にも遂に價しない。ああ、私に永遠を告げたものは何であるか？ 愛慕の心である。私に生活を告げたものは何であるか？ 愛慕の心である。慰藉は愛の眠りであり、微笑は愛の目覺めである。少なくとも私を以てすれば、愛の意識にあらざるよりは微笑ではない。愛の経験に依つて聖な營みを啓示するもの！ 私は御身を微笑と呼ぶ。

この節でくり返し語られる死が、ひと月後に作者を見舞ふことにな
る不慮の死とは、云うまでもなく何の關係もないのであるが、やはり
読者の胸に深い感慨を催させずには措かないだろう。

前年、『感性論』において、「人が絶えざる感性の發揚によつて、常に感動の波に洗はれてある時、この不斷の世界との交通に恵まれて加速度的に己れの内に鎖されたものを開放する力を養ひ、その開放によつて他よりの訪れに對して受容力を贏ち得、自他に對して眞摯に而も胸襟を開くの道に進むものである。」と述べて、流動し生成し続ける自然との交感を得てはじめて人は生存の真髓を会得できるむね力説した朽葉は、ここでさらに一步踏み込んで、豊醇な生存のためには「悲愴より微笑に至までの過程を経る」ことの切実さを説くのであり、かくて「悲愴」と「微笑」との間に横たわる「過去の誓み」は、肯定的に受容される。その受容の中心にあるのは、むろん人生や自然や物象に注ぐ「愛慕の心」である。

『生活表』から『微笑』に就いての反省』へと三富朽葉を導いていった重要な因子に、ヴェルハーレンの文学への傾倒があつたことは先に触れたが、しかし同じヴェルハーレンでも、たとえば高村光太郎におけるヴェルハーレンからは何と遠いことだろう。その男性的な骨格、道徳律、ダイナミズム、どれを取っても『道程』の詩人の裡に正統派的なヴェルハーレン受容の姿が認められるのではなからうか。朽葉自身、『エミール・エルハアレンの研究』のなかで次のように書くので

ある。

彼が云ふ通り、彼は力の詩人である。彼の詩の特徴は、激しい藝術本能を以て表現の生硬を貫く突發力と、その放電的な展開を飽く迄も擴大し續ける固執と、その奔騰を急に斷ち切つてしまふ強烈な一閃とにある。その發するや心身の熱と躍動とである。印象の強過ぎるため肉體の悩みと反撥とが一時も早く開放を迫るといふ風に、彼は己から言葉を裂き取る趣がある。刺戟に對して緊張と活躍を以て答える動力の律である。機関車のやうに重いカカダンスを以て動き、漸次加速度的な快速に轟轟と鳴り渡る。

又、或る時は、更に劇的、更に叙事詩的である。その初聯は起らんとする嵐の前、樂劇の發端のやうな緩く大まかな低音である。やがて緊張し高まり行く經過に連れて、迅速な旋風の烽火の交響樂が息もつかせず人の心を奪ひ去り、狂熱の極を越えて、いつ知らず決定的な共鳴と轉じ行くのである。或る時は未完成の觀のままで轟き渡つてしまふことがある。けれども常に充ちみちた感激の放縱に終つてゐるのである。〔…〕故に彼は屢々代表的斷案的定義的な確固性をその詩句に齎す。彼は詩壇の野蠻人である。そのやや歌ひなれぬ荒い喉音〔…〕。

高踏派から象徴派を経て躍動する光と音のダイナミックな歌い手となったベルギーの詩人の本質を、この文章は適確に捉えているが、こ

ここに『微笑に就いての反省』を予感させる要素は全く見られない。「力の詩人であり、詩壇の野蠻人である」ヴェルハーレンに、エレガンスとデリカテスの詩人三富朽葉の感性が、どうして堪えられたのだろうか。「表現の生硬」や「そのやや歌ひなれぬ荒い喉音」とは、朽葉の美意識にもっとも軋触し、到底相容れないファクターではなからうか。つねに端正さの裡にみずからの文学に処してきた朽葉は、明るい光に浸されて人生と自然への穏やかな省察をくり展げた『微笑に就いての反省』に到って、彼が叙述した荒々しいダイナミズムの奔流するヴェルハーレンの詩境とは正反対のエレガンスとデリカテスの極限を披露しているである。朽葉がいかにもヴェルハーレンへの讃を熱っぽく語っても、この両者の文学上の類縁関係を果たしてどこまで辿ることが出来るだろうか。

矢野峰人は『日本現代詩大系第五巻』（河出書房 一九五一年）の解説で「自由詩社」同人の諸家を取り上げた際、朽葉に関して次のように述べている。

三富朽葉は同人中最も洗練されたる感性と繊細華奢な神経との所有者であつた。彼はヴェルハーレンに関する長短二篇の論文を公にしては居るが、彼とこの白耳詩人との間には何等の近似性も無い。彼がこの詩人を考察の対象として取り上げたのは、むしろ求知心の満足のためであつたらう。事実、旧稿長論は、シュテファン・ツワイクの抄訳でありまた解説に過ぎない。彼の詩はその纖奢なる点に

於てサマンに近く、端正なる点に於てレニエを想はせる。

もとよりこれは極論と云うほがなく、また「旧稿長論」すなわち『エミール・エルハアレンの研究』をツヴァイクの抄訳とするのは著しい事実誤認であるが、少なくともヴェルハーレンの文学の一般像とは相容れない朽葉の感性と文学の本質を云い得てはいるだろう。しかし朽葉がヴェルハーレンへ向かったのは「求知心の満足のため」などではなく、内的必然性に導かれたものであることは、いまさら云うまでもないだろう。ヴェルハーレンは一九一六年、講演旅行の帰途、パリ駅のプラット・ホームから転落し轢死を遂げるのであるが、その悲報に接して綴ったと思われるエッセイ『エルハアレンを思ふ』の次の条りには、朽葉がこの対象に惹かれた心情が吐露されているはずである。

懐しのエルハアレン！ いかにも御身は幻惑的な感覚の詩を書いた。いかにも御身は群集を、騷擾を、都會を、港を、近代の文明と悪熱とを歌った。御身は歐羅巴の詩人である。御身は現代の権化たる大詩人である。けれども私にとつては御身はこのやうな鑑賞に盡きること能はぬ熱い思ひ、優しい心の詩人である。私は御身の詩の中心を、眞髓を、御身の純粹性に於いて、御身の愛に於いて求める。御身の素朴にして打ち開いた心情に向かつて求める。御身の一圖で熱い詩は誠に人生の経験に觸れた。御身の後期の詩の随所に、

その内容その対象はいかにもあれ、御身の韻律の随所に、私は御身の鳴咽をうを見出だす。喜びにまれ悲しみにまれ御身の歌ふところには、持つて生れた善意とその努力とを人生に對して注そそいだ者のみが味ひ識つてゐる「人」の鳴咽が聴かれる。笑ひの鳴咽！ 涙の鳴咽！ 私は御身のこの感激に打たれる。

ここに感性の詩人三富朽葉の面目を読まねばならない。彼がヴェルハーレンに見出し、かつ深い共感を寄せたのは、その文学自体よりはむしろ生の姿勢、すなわち象徴主義の密室から「明るい時」を求めて眩い太陽のもとに出て、全身を挙げて世界を迎えたその生きざまであり、朽葉はそこにほとんど無意識の裡にみずからの感性を重ね合わせたのであらう。

敢えてその文学に類似の因子を求めるとしたら、フランス象徴派とは趣きを異にしたヴェルハーレンの象徴主義時代、外部への複雑に屈折した指向に揺れ動きながらも、なお象徴詩人であった『幻の里』時代にあるのではなからうか。朽葉のこの詩集へのコメントに――

この象徴詩集は麗はしい筆觸で幽妙の致を描いてゐる。(水の髪をした) 雨、(三百路の交叉街) を行く風、(貧しい羊毛) の雪、之等の自然を浴びて消え且つ浮ぶ影像は無邊の寂寞の中に伸び上がり、超自然的な壮重を以て夢幻境を往来し、不可言物の暗示がこの小世界に磅礴してゐる。これらの詩に、エルハアレンは、幼時の荒

唐な想像力と特殊な審美感とを取り入れたのである。

とあるように、流動と生滅をくり返すイメージの織りなす不可識の現象界を、「麗はしい筆觸で幽妙の」限りを尽して定着させることこそが、『第一詩集』以来の朽葉自身の詩的當為にほかならなかつたからである。

ここに本稿を終えるに際して、私たちは一つの問題提起をしておきたいと思う。

『微笑に就いての反省』は果たして『散文詩集 生活表』の一環をなす作品であらうか。増田篤夫の云うように『散文詩集 生活表』は「生涯の辻に立てられて、彼が運命の一續きの繪解きと成る筈であつた」わけで、その点、確かに一九一七年という辻に『微笑に就いての反省』は立つており、象徴主義に替る新しい美学に足を踏み入れた詩人のありようを記念しているのであるが、ほんとうに朽葉の認識がこれを『散文詩集 生活表』の一篇と見做していたのだろうか。「あらゆる境遇に於いての自分を傳記にすること」は分かるとしても、「連續した數個のお伽噺の唯一性を備へたもの」とは考えられないのである。そのうえ『魂の夜』から『生活表』までの四篇の有する伝記性伝説性に対して、『微笑に就いての反省』の日常性告白性がある。後者を浸している光はまちがひなく日常世界のものなのである。

さらに未定稿の故に『遺稿雜纂』に組み込まれた『乞食傳』をはじ

めとする四篇の『現代傳説』及びいくつかの詩的散文のそれぞれが、現存の『散文詩集 生活表』全五篇のそれぞれにどう絡むのか、こうしたテーマを宿題として、『微笑に就いての反省』の末尾を読みながら一先ず本稿を閉じることしよう。

眠る前には祈るがよい、

春の前にはほほ笑むがよい。

ああ日は傾く、ああ日は傾く、

暮れる前に謡ふがよい、

休息の前に告別するはよい。

去らば、去らば、わが慕ふ光りよ、去らば！

至上の告別は微笑の認識である。

註

(一) 三富朽葉のランボオへの言及の主なものとしては、一九一〇年「劇と詩」十一月号に発表した『ラムバウの生立』（パテルヌ・ベリッション『アルテュール・ランボオの出自と幼年時代につづいて』*Patheime Berrichon : Sur les origines et l'enfance d'Arthur Rimbaud* の抄訳）及び訳詩とつづいて「わが心すいひ」*Ma Bohème* 「Sensation」『生ひたひ』*Enfance*（部分訳）がある。

朽葉はかねてより折りにふれてランボオへの共鳴を表明しており、たとえば一九一二年（大正元年）九月一日、増田篤夫に「RIMBAUD は生活を破っ

て新を求めた。僕も之の如くにせねばならぬ。」と書き送っているのは、その代表例であろう。しかし酷烈な生活者であったランボオにとって、文学は所詮めくるめく人生の「飾り絵」、一つの手段に過ぎなかったのだ。十七歳の朽葉が銜いたためらいを胸に交ぜて「僕が文学に進む所以を一寸明らかにしておかう。（中略）文学が僕にとっては第一の趣味であること。此のやくざな頭は外につかたとしてつかひばえのないこと。又、此の生活が人生の最高であること」と親友増田篤夫に述べた思いは、爾後十年間、変容を重ねながらも基本線は維持され続けてきたのである。朽葉にとって文学は生の目的、生そのものであった。

朽葉が愛着したランボオの詩句に（麗しさに依って生を失った）（*Et délicatesse / J'ai perdu ma vie*）とあっても、また朽葉自身が「生活を破って新を求めた」ランボオと讃えても、ランボオが生を放棄することはあり得なかったのである。ランボオが投げ捨てたのは文学であつた。

(二) 牧神社版全集第二巻には高木芝露子に宛てた書簡十通が収められているが、いずれも別離後のものである。自分に背いて他の男の許に走った女性に、愛情溢れる手紙を送り続けたのは稀有のことであろう。なお彼女への手紙は極力漢字を避け、ほとんど平仮名で書かれていて、それが一つの美感を添えていると同時に、あるいは受信者である芝露子の教養のレベルを示唆しているのかもしれない。借用部の手紙は次のとおりである。

こなひだの御手紙見ました。

あえなだのむじやきでよい性質を私はいつでも愛してをります。

このまへは私がいきなり手紙を出したので、ききくなあなたをふさぎ込ませてしまつてすみませんでしたね。

すましてしまつたことを今さら考へたとて、しやうがありません。これから兄弟のやうに、またしたしいお友達のやうに仲よくいたしませうね。

たびのそらで、さぞおこまりでせう。

だんだん寒くなつて来ましたが、何かほしいものはありますか。（三十二行略）

男は男らしく、女は女らしくなければ、人間はだめですね。

私も女らしい根じやうはすてます。

今日はこれで左様なら。

大正五年十二月九日夜（封書）

マドウモアゼル・ブランシュ（神戸）

あなたの幸福を願ふ者より

（三）啓上。

毎日御無沙汰にばかり過ぎて相すみませぬ。近頃は御起居如何ですか。

あなたは太分畫をおかきになつたでせう。奥様の肖像畫ももう一つくにできましたらう。僕も年末から佛蘭西十九世紀絵畫史といふやうなものを買い込んでありますから、時を見て読みたいと思つてをります。今年は僕もすこし働きますよ。只今はエルハアレンをしらべてをります。此の詩人についてもカッフェエあたりで一夕御話をしたいやうな氣がします。

今日朝起きると直ぐお湯に入り、ラムネを飲み、西洋菓子を食べ、コオヒイを飲み、煙草を吸ひ、新聞を読みなどして、二時間ばかりを過ごしてしまひました。久しぶりで天氣がよいので僕は上機嫌です。さて、これから畫飯を喫して、エルハアレンにとりかからうといふのですが、その前にあなたに通信を書きたく思つたところなのです。

洋室と煖爐とがあれば、冬は文學者にとつてまことに勞作の時だと思ひます。屋根や枯木の上に簡明素朴な外氣が漂つてゐるのを硝子越しに眺めながら生の認識に努めるのは、至極結構な生活と言はねばなりません。心情の働きは實に妙なもので、鐵道構内の汚ない草原もそこに遊ぶ少年少女の目には天國のやうにうつるかもしれません。斯かる幼少者の幻覺は決して一笑に附し去ることはできません。何故なら、彼等はごく直覺的な審美眼に豊かであるべき筈だからです。

私も度々この種の楽しい魅力を此の世から受け取ります。そして、それは確かに生とか死とかいふ實際問題以上のもので、彼の樂園と符合するものであることを信じてをります。私はこの非肉感的な純粹境を疑ひません。願はくば、斯かる雰圍氣は、私の生涯を通じて私の周圍に漂つてあらんことを！

エルハアレンの詩集「明るい時」、「午後の時」にも、私のと同じ意味の、歎の境地が信念を以て歌つてあります。それを見て以来、私は、この田舎者と思つてゐた詩人を好きになりました。合掌對坐した戀人同志があつて、而も肉感的宗教的のいづれの心地をも持つてゐず、（もし樂園といふものがあらば、その住民はいづれにも捉はれない自由の者でなければなりません）ただ充實した熱意に生きてゐるとしたならば、如何に明るい生活でありませうか。

とんだ理想談になりました。今日はこれで失敬。

（三行略）

大正四年二月六日畫（封書）

青木精一郎様（大阪）

三富義臣

ここにはまさしく「微笑に就いての反省」の書き手の受けとめたヴェルハーレン像がある。すなわち愛生と愛慕の心で現象へ穏やかな省察の眼差しを注ぐ詩人朽葉が、いわば自分越しに捉えたヴェルハーレンである。

おわりに

——『涙痕之碑』を訪ねて——

涙痕之碑

嗚呼朽葉三富義臣白楊今井國三の二人は大正六年八月此海中に游泳するに際し突然巨浪の襲ふ所と爲り相救はんとして力及ばず卒に相懷きて波底に没し溘焉不歸の客と爲り畢れり悲哉二人は齊しく早大文科の出身にして同窓同齡境遇均く意氣相似たり而るに不幸中道にして逝き平生の志業一朝泡沫に歸して復すべからず此恨綿綿として盡くる期なきを奈何せむ嗟乎蒼蒼たる上天此二人を生じ忽焉とし

て之を奪ふ哀哀たる父母豈永く望思の涙なきを得ん哉乃茲に其痕を銘し而して長く之を弔すと云

大正七年八月

朽葉實父三富雪洲建之

『涙痕之碑』訪問は私の多年の夢であった。しかし銚子市産業部商工観光課の発行している市内の文学碑案内のパンフレットに『涙痕之碑』の記載はなく、また各種のガイドブックやガイドマップの類にも、この碑に触れた記事は見い出せなかった。君が浜はあくまでも「地球が丸く見える」犬吠岬灯台を望む海水浴場であり、景観に富むサンマーカーキャンプのメッカにはかならないのである。同課に照会するまでは、果して「切々たる悲しみを綴った一文と、二人の肖像とが刻まれたこの碑は、太平洋の荒浪に向って今もなお昔日の想い出を語り続けている」(杉本邦子『三富朽葉評伝』)のか、一沫の不安すら覚えたものである。服部嘉香の『「涙痕之碑」の前に立つて』が書かれてからでさえ、すでに半世紀以上経っているのだ。

一九九〇年八月二日、銚子市教育委員会で懇切な説明を受けてから、君が浜へとタクシーを走らせたのであるが、銚子生まれの銚子育ちという初老の運転手にも『涙痕之碑』の知識はなかった。折りしも高校野球のシーズンであり、彼はしきりと近年の銚子商高の不振を嘆いていた。そう云えばあの名物監督の斉藤一之氏も前年故人となられた由。

君が浜に『涙痕之碑』は健在であった。僅かに今井白楊の肖像に擦

三富朽葉論 下

り傷が見られるほかは、新潮社版『現代詩人全集第六巻』で見慣れた朽葉の風貌もそのままの姿で、七十二年の歳月に耐えて「生と死の争力を現じる魔の海」(『海』)に向かって立ち続けてきたのである。しかし詩人の命日のこととて、何らかの催しがあるものとの私の予想は完全にくつがえされた。美しい夏の昼さがり、海からの風が運んでくる遊泳者の歓声のなかで『涙痕之碑』は、まるで場違いな存在ですらあった。二人はやはり忘れられた詩人なのだろうか。花束を供え、カメラに碑の姿を納めてから、私はゆっくりと波打ち際へと降りていった。この道を七十三年前のこの日、「二人は暑いから一浴びあびて来るといふ軽い言葉をしたして」(『追悼録』より「顛末」)駈けていったのである。兩人とも二十七歳であった。

一九九一年 四月十九日記

付記

拙稿『三富朽葉論 上』に次記の誤りがあったのでここに訂正します。なお増田篤夫はその後の調査により滋賀県彦根市の出身と判明しました。

二六頁上十四行目及び二六頁下六行目 『微笑に就ての反省』

↓『微笑に就いての反省』

二六頁下 十行目 「微笑に就ての反省」↓「微笑に就ての反省」

九七

勝野良一

二八頁下 二十行目 郷里の神戸に↓神戸に

三五頁上 二行目 及至↓乃至

五十頁上 十四行目 愛用↓受用

五八頁上 六行目 エレガント↓エレガンス

五九頁上 六行目 同題の↓『盲人の唄』と題する。

九八